
Google





Die deutsche Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts.

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

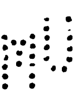
Rudolf von Gottschall.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Erster Band.



Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1881.


MU

Seiner Hoheit

dem

Herzog Ernst II.

zu Sachsen-Coburg-Gotha,

dem Fürstlichen Beschützer der modernen deutschen Litteratur
und Kunst,

als Zeichen hoher Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

Vorrede zur ersten Auflage.

Der Litterarhistoriker, welcher die jüngste, in die unmittelbare Gegenwart hinübergreifende Epoche einer Litteratur behandelt, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die Litteraturgeschichte der Vergangenheit nicht kennt. Zwar die Mühseligkeiten antiquarischer Forschung, welche die dichterischen Schöpfungen älterer Zeit kritisch sichten, den Zeitpunkt ihrer Entstehung, die Namen ihrer Verfasser, ihrer Vorläufer und Nachfolger ermitteln und gleichsam erst das Terrain für die eigentlich litterarhistorischen Leistungen erobern muß, liegen ihm fern; aber dieser Vorteil wird hinlänglich aufgewogen durch die Schwierigkeit, das Naheliegende mit vollkommener Unbefangenheit anzuschauen und zu behandeln, Richtungen, die noch in unmittelbarem Fluß und Fortgang sind, zu ordnen und zu gruppieren und die hervorragenden Talente selbst, von Anfeindung und Vergötterung fern, nach ihrer wahren Bedeutung zu charakteriesiren. Hierzu kommt, daß die heftigen politischen und religiösen Strömungen der Gegenwart so leicht den richtigen Gesichtspunkt verrücken. Der Litterarhistoriker, der stets den nationalen Standpunkt festhalten will und alle Kräfte und Entwickelungen auf ihn zurückbezieht, der nicht eine flache Vermittelung zwischen den sich bekämpfenden Extremen sucht, sondern in dieser Ausbreitung nach allen Richtungen hin nur eine Vermehrung des geistigen Fonds der Nation und ein Wachstum ihres Ruhmes findet, muß daher eine selbständige Schätzung des Bedeutenden dem polemischen Gewirr des Tages abkämpfen. Ebenso mißlich muß die Massenhaftigkeit der jüngsten Produktion, die gewaltig ins Kraut schießt, dem Litterarhistoriker erscheinen, da er hier nicht nach abschließenden Resultaten messen kann, da ihm kein „fertiger" Ruhm der einzelnen den sichern Halt giebt, sondern eine gährende Epoche voll Werdelust ihm auch nur einen werdenden und wachsenden und deshalb viel bestrittenen Ruhm überliefert. Am mißlichsten aber stellt sich solchem Unternehmen die vielverbreitete, von großen Autoritäten gestützte Ansicht entgegen, daß unsere Nationallitteratur seit Schiller und Goethe nichts Bedeutendes hervorgebracht habe, sondern sich nur in absteigender Linie fortbewege, eine Ansicht, die, wenn sie begründet wäre, freilich einem Werke, wie das vorliegende, alle

Bedeutung rauben müßte; denn es wäre dann nur die Sisyphusarbeit, einen Stein den Berg hinaufzuwälzen, der nach dem Willen des Zeus doch wieder herunterrollen muß.

Mit diesen Schwierigkeiten sind aber zugleich die Ziele gesteckt, denen der Litterarhistoriker der Neuzeit nachzustreben hat, mag es auch nicht in seine Gewalt gegeben sein, sie ganz zu erreichen. Er muß das Naheliegende sich in eine Ferne zu rücken suchen, in der es, von Sympathieen und Antipathieen nicht berührt, nur durch seine eigene Kraft wirkt und Maß und Schätzung nach bestimmten objektiven Gesetzen verstattet; in eine Ferne, in welcher das, was allzu nah wie ein buntes, regelloses Gedränge erscheint, sich in klare, deutliche Gruppen sondert; er muß dem Historiker der Zukunft vorgreifen und eine Perspektive zu gewinnen suchen, wie sie die Vergangenheit aus freien Stücken darbietet. Aber so schwer es ist, gleichzeitige Entwickelungen zu belauschen und gleichsam das Gras der Geschichte wachsen zu hören: so ist es doch noch schwerer und erfordert den feinsten kritischen Sinn und Takt, aus der noch nicht abgeschlossenen Entwickelung der Talente den Pulsschlag ihrer Zukunft herauszuhören. Denn abgesehen von den flüchtigen Schilderhebungen der Tageskritik und ihren ebenso vergänglichen Angriffen, kann zwischen dem innern Werte eines Talents und seiner öffentlichen Anerkennung ein Mißverhältnis bestehn, das vielleicht schon die nächste Zukunft in befriedigender Weise löst. Hier wird der ästhetische Sinn mit unmittelbarem Empfinden das Richtige treffen, während die kritische Analyse mit eingehenden Erörterungen oft fehlgreift. Dennoch bedarf gerade eine Litteraturgeschichte der Gegenwart mehr als jede andere der Vollständigkeit; denn nur eine sich überhebende Dreistigkeit kann in einer so nahe liegenden Epoche von der Unfehlbarkeit ihrer Urteile überzeugt sein. Das Auslassen und Uebergehen von Autoren, die irgend ein Publikum haben, ist aber immer ein Akt kritischer Anmaßung, wenn es nicht eine Folge der Nachläßigkeit und Trägheit ist.

Was nun aber jene Behauptung betrifft, unsere deutsche Nationallitteratur sei im Verfall begriffen oder habe mit Schiller, Goethe und den Klassikern den geistigen Boden so erschöpft, daß er, um sich zu erholen, einige Zeit brach liegen müsse, so befinden wir uns, ohne die neueren Entwickelungen zu überschätzen, doch mit ihr im vollkommensten Widerspruch. Seit Schiller und Goethe hat sich der Völkerverkehr und der Umsatz der Ideeen in seltener Weise vermehrt. Durch großartige Erfindungen der Industrie und durch deren Anwendung haben die Beziehungen der Völker, hat der Pulsschlag des ganzen socialen Lebens eine Frische und Kraft erhalten, wie sie jener Zeit fremd waren. In der Philosophie sind neue Bahnen gebrochen worden; in der Politik hat, wenn auch oft mit verkehrten Tendenzen, oft resultatlos, doch der Aufschwung einer principiellen Begeisterung die Nationen erfaßt, der zu allen Zeiten dem Gedeihen der Poesie günstig war. Mag auch das allgemein Menschliche der wahre und dauernde Stoff der echten Dichtung sein und ebenso dauernd das Gesetz der Schönheit und der künstlerischen Form: so ist doch der Wechsel der Erscheinung der frische Quell, aus welchem die Dichtung den Reiz immer neuer Verjüngung schöpft.

In der Flucht der Zeiten, der Geschlechter, der Nationen erhält das allgemeine Gesetz den wechselnden Inhalt für seine dauernde Bewährung, und jede neue Gestaltung des geistigen Lebens giebt der Dichtung neuen Boden und neue Kraft. So reich, so reizvoll das Spiel der dichterischen Individualitäten ist, der einzelnen Talente und ihrer unberechenbaren Mannigfaltigkeit: so reich ist der Wechsel der Gewandung, in die jede neue Zeit die Schönheit hüllt. Die unsrige giebt der Dichtung ein weiteres Feld, größere Perspektiven und reicheren Stoff, als die Zeit Schillers und Goethes ihren Poeten gab. Dies deutet aber eine neue Epoche an, welche die Talente beginnen, und der Genius wird nicht fehlen, der sie zum Abschluß bringt.

Sehen wir uns um in den einzelnen poetischen Gattungen, so hat besonders die Lyrik seit Schiller und Goethe einen vollkommenen und bedeutenden Umschwung erlebt. Die Volkstümlichkeit der Schillerschen und Goetheschen Lyrik beruht auf dem Genie der Dichter, keineswegs auf den Stoffen, die sie behandelten. Diese Stoffe gehören, mit wenigen Ausnahmen, in das Reich der Kunst- und Gelehrtenpoesie, und niemand wird behaupten wollen, daß der mythologische Ballast, den sie mit sich führen, ein wesentliches Ingredienz der deutschen Nationaldichtung sei. Die Anlehnung an die antike Bildung war der Entwickelung ohne Zweifel förderlich; aber viel Bewundertes, was sie schuf, gehört mehr in die Künstlermappe, als in das Nationalmuseum, und erhebt sich nicht über den Wert der Studie. Und mit Studien sollte eine nationale Entwickelung abschließen? Die neue Lyrik verschmäht es mit Recht, die früher für unentbehrlich gehaltene Mythologie in ihre Schöpfungen aufzunehmen und dadurch die Dichtung dem Volke zu entfremden. Welchen Reichtum von neuen Stoffen hat sie uns erschlossen, und wahrlich, nicht gering sind die Talente, welche sich dieser Stoffe bemächtigt! Platens marmorne Formschönheit, Heines aristophanische Grazie, Lenaus originelle Gefühls- und Gedankentiefe, der Schwung der politischen Lyriker — und alle diese Dichter, aus unserm eigensten Leben schöpfend und eine neue und ideale Volkspoesie gestaltend, — sind sie nicht mehr, als Epigonen unserer Klassiker, weisen sie nicht in die Zukunft hinaus? Man spricht vom Verfalle des Dramas; und in der That ist hier noch viel blindes Umhertappen, das Suchen der Form zu den neuen Stoffen vorherrschend. Aber ist es nicht ein wesentlicher Fortschritt, daß unsere neuen Talente Stoffe wählen, denen die Sympathie des Publikums entgegenkommt, daß sie die von den Romantikern aufgegebene Bühne wieder für ihre Bestrebungen zu erobern suchen? Und wenn sie die Herrschaft über dieselbe mit den gedankenlosen Routiniers der Dramenfabriken teilen müssen — haben nicht Kotzebue und Iffland neben Schiller und Goethe das Repertoire beherrscht? Ja, sind nicht die meisten Stücke Goethes nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit der Bühne zugänglich zu machen und stets nur hohe Ausnahmen, ein Kunstfest der Auserwählten gewesen? Die poetische Grenzgattung, der Roman, der für die Aufnahme neuer Stoffe die geräumigste Form bietet, zeigt uns am deutlichsten, welch' eine Fülle von Gedanken, von

Problemen, von geistigen und gesellschaftlichen Verwickelungen und Konflikten seit jener Glanzepoche der deutschen Litteratur zur Geltung gekommen ist.

Diesen Thatsachen gegenüber können wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß unsere Litteratur in eine neue Epoche getreten, deren erste Entwickelungskrankheiten sie bereits glücklich überstanden hat. Ueberall zeigt sich das Bestreben die Gelehrten- und Volkspoesie in einer Weise zu versöhnen und in einander aufgehen zu lassen, wie dies unsern Klassikern nicht möglich war, und die von diesen überlieferte Kunstform mit allem Reichtum des modernen Lebens zu erfüllen. Das neunzehnte Jahrhundert hat auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens die Erbschaft des achtzehnten angetreten; aber weit entfernt, dieselbe zu verschleudern, hat es Kapital und Zinsen verdoppelt. Freilich stimmt diese Behauptung nicht mit der hypochondrischen Art und Weise überein, mit der man sich gewöhnt hat, auf alle neueren litterarischen Bestrebungen herabzusehn und schon durch dies vornehme Herabsehn seinen hohen Standpunkt an den Tag zu legen. Am wenigsten läßt sich die Entwickelung einer Litteratur nach den Regeln der Dreifelderwirtschaft bestimmen, wie es Gervinus gethan, welcher den Rat erteilt, nun die Poesie brach liegen zu lassen und die Politik zu bearbeiten. Die Ansicht eines einzelnen kann hier, bei aller sonstigen Berechtigung und Befähigung, nicht maßgebend sein, indem sie durch den produktiven Drang der Nation und durch thatsächliche Leistungen ihre schlagendste Widerlegung erhält.

Dem Litterarhistoriker der Gegenwart bietet sich eine doppelte Betrachtungs- und Darstellungsweise dar: er kann epochenweise den Inhalt der geistigen Bewegungen zusammenfassen und weniger den Entwickelungsgang der einzelnen Autoren berücksichtigen, als ihr Eingreifen in die gesammte Entwickelung der Nation, das er stets in dem entscheidenden Zeitpunkte darstellt; oder er stellt die Entwickelung der einzelnen bedeutsamen Autoren in den Vordergrund, mag sie auch verschiedene Richtungen umfassen, und weist nur auf den Zusammenfluß derselben in die allgemeinen geistigen Strömungen hin. Für die Litteraturgeschichte der Vergangenheit ist der erste Standpunkt ohne Frage der richtige, weil dort umfangreiche Epochen eine ins Große gehende Charakteristik gestatten; doch die Gegenwart mißt ihre Epochen nur nach Decennien; die chronologischen Einschnitte sind hier ohne Wichtigkeit; die geistigen Richtungen gehen der Zeit nach meistens neben einander her und sondern sich nur nach ideellen Gesichtspunkten. Goethe lebte noch, nachdem die romantische Schule schon verblüht; Tieck ist noch ein Zeitgenosse der jungdeutschen Bestrebungen, der modernen Lyrik und des modernen Dramas gewesen. Mit wenigen Ausnahmen sind daher im vorliegenden Werke die bedeutenden Autoren wohl dort eingereiht, wo der Schwerpunkt ihres geistigens Wirkens zu suchen ist, aber dort auch in ihrem ganzen Entwickelungsgang, mag er auch in andere Richtungen übergreifen, behandelt worden. Ebenso sind die Uebergänge der einen Richtung in die andere weniger in chronologischer Reihenfolge, als nach ihrem begrifflichen Schwerpunkte aufgefaßt. Das Vorwiegen des kritischen Elements, das indes von einer Verzettelung des Werkes in einzelne Kritiken wohl zu unterscheiden ist, läßt sich bei der ein-

gehenden Darstellung einer kurzen und naheliegenden Epoche, welche große historische Perspektiven nicht gestattet, gewiß rechtfertigen, denn hier sind durch Tradition keine feststehenden Gesichtspunkte gegeben; es kommt darauf an, durch Analyse der einzelnen Autoren erst ihren geistigen Extrakt zu gewinnen und, was in ihnen verwandt und gemeinsam ist, zur Bezeichnung einer litterarischen Richtung zusammenzustellen.

Die Einteilung des Werks zeigt zunächst ein auffälliges räumliches Mißverhältnis zwischen den einzelnen Abteilungen, indem die letzte, welche die moderne Richtung behandelt, nicht bloß fast ein Dritteil des ersten Bandes, sondern auch den ganzen zweiten Band umfaßt. Dafür lassen sich gewichtige Entschuldigungsgründe anführen. Die ideelle Gliederung des Werks war durch die scharfen geistigen Einschnitte bestimmt, welche den Fortgang der deutschen Nationallitteratur in unserem Jahrhundert bedingte. Die Klassiker schufen uns die künstlerische Form nach antikem Vorbild und mit humanem Geiste; die Romantiker zerstörten diese Form wieder, um die Phantasie von gegebenen Traditionen zu emanzipieren und die Dichtung volkstümlich zu machen, verfielen aber dabei in eine chaotische Urpoesie und in die Abhängigkeit von nur scheinbar volkstümlichen, mittelalterlichen Ueberlieferungen. Ihr Streben, die Poesie mit dem Leben der Gegenwart zu vermitteln, wurde von der modernen Richtung wieder aufgenommen, welche gleichzeitig im Ringen nach künstlerischer Vollendung an unsere Klassiker anknüpfte. Das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit wurden so nach einander die geistigen Arsenale unserer Litteratur, welche aber erst den wahrhaft volkstümlichen Boden fand, als sie dem Geiste ihres Jahrhunderts huldigte und ihn bei der Wahl der Stoffe und bei ihrer Auffassung zum entscheidenden Kriterium machte. Sie that damit nur dasselbe, was Homer und Sophokles, Dante, Calderon und Shakespeare gethan, und wodurch diese groß und unsterblich geworden. Unsere Klassiker hatten das Princip oft instinktiv erfaßt und ausgeführt, niemals als maßgebend anerkannt; sonst wären eine Achilleïs und eine Braut von Messina eine Unmöglichkeit gewesen. Die Romantiker ebensowenig — man denke an Heinrich von Ofterdingen und Kaiser Octavian. Die Anerkennung des Grundsatzes, daß die Poesie nicht experimentieren, sondern im Geiste ihres Jahrhunderts dichten solle, um echte Volkstümlichkeiten und ewige Dauer zu gewinnen, schafft erst die moderne Poesie. Von der hellenischen Plastik überkommt sie die Klarheit der Form; von der romantischen Innerlichkeit die Blüte des Gefühls; aber sie versöhnt beides auf dem neutralen Boden des rein Menschlichen, dessen Emanizipation eben der Geist dieses Jahrhunderts ist. Sie kennt weder Homers Olymp, noch Dantes Hölle und Paradies — sie stellt den Menschen auf seine eigenen Füße, und seine Kraft, seine Schönheit, seine Größe wird ideal ohne transcendente Beleuchtung. So wird die Humanität unserer Klassiker zur schönsten Blüte gezeitigt und das Streben der Romantiker, die Poesie überall im Leben zu suchen, zur Vollendung geführt. Die Vergangenheit wird durch die Gegenwart bestimmt, nicht die Gegenwart durch die Vergangenheit, deren Duft so wenig zur Poesie gehört, wie

der mystische Höhenrauch des Jenseits. Das nächste Leben der Gegenwart zu schildern, entadelt nicht mehr die Kunst; sie gipfelt in ihrem Geiste. Formelle Aneignungen und Nachbildungen bleiben ein Spiel des Dilettantismus; der echte moderne Geist bildet und durchdringt von selbst die moderne Form, mit Achtung vor dem ewigen Gesetze der Schönheit, aber ohne Anlehnung an fremde Muster.

So fällt nach den leitenden Ideeen dieses Werkes von selbst der Hauptaccent auf die moderne Poesie. Doch auch äußerliche Gründe lassen ihre ausgedehnte Behandlung begreifen. Unsere Klassiker gehören in ihrer Entwickelung mehr dem vorigen Jahrhundert an; sie bilden nur den Ausgangspunkt unseres Werkes. Die Exegese ihrer Schriften ist unerschöpflich bis zur Ermüdung, und nutzlos wär' es, das oft und gut Gesagte zu wiederholen. Uns kam es darauf an, die noch fortlebenden Resultate ihres Wirkens unter die Beleuchtung zu rücken, in welcher uns der Fortgang der Litteratur erscheint, und so vielleicht hin wieder einen neuen Reflex auf ihre Bedeutung fallen zu lassen. Die Größe ihrer Verdienste wird allgemein mit solcher Ueberschwänglichkeit anerkannt, daß es uns, ohne die Pietät zu verleugnen, doch mehr darauf ankommen mußte, die Lücken in ihren Leistungen nachzuweisen, welche das Streben einer späteren Generation zu ermutigen im Stande sind. Dasselbe gilt von der romantischen Poesie. Nach den Untersuchungeu des graziösen Herman Hettner, des scharfsinnigen Julian Schmidt, nach der fulminanten Polemik der deutschen Jahrbücher, nach den frivolen, aber schlagenden Lakonismen Heines, welche die früheren Darlegungen eines so bedeutenden Litterarhistorikers, wie Gervinus und die vermittelnde Auffassung des geistvollen Rosenkranz ergänzen, ist das Gesamtbild der romantischen Schule so abgeschlossen, daß nur in einzelnen Erörterungen neue Gesichtspunkte geltend gemacht werden können. Anders verhält es sich mit der modernen Poesie. Hier konnte sich eine wesentlich neue Auffassung des Entwickelungsganges und der einzelnen Erscheinungen Bahn zu brechen suchen; hier mußte, da die Zahl der Vorgänger auf diesem Gebiete gering und ihre Richtung verschieden ist, das zerstreute Material gesammelt und gesichtet werden; hier waren die Fäden, die in die Vergangenheit zurückführen, mit denen zu verknüpfen, die in die Zukunft hinaus weisen. In der That herrscht auch hier die größte Ergiebigkeit an Talenten und Productionen, an neuen Gattungen und Bestrebungen, eine außerordentliche Rührigkeit und Lebendigkeit, eine allseitige Ausbreitung der Poesie über alle Gebiete des Lebens, so daß die Masse des Stoffes eine ebenso ausführliche Berücksichtigung wie sorgfältige Gliederung nötig macht.

Daß auch die wissenschaftlichen Bestrebungen, besonders aber die Philosophie, mehr in den Vordergrund treten, als es in ähnlichen Litteraturwerken der Fall ist, mag seine Begründung in der Ansicht des Verfassers finden, daß der Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst, besonders zwischen Philosophie und Poesie, seit unserer klassischen Epoche ein unzertrennbarer ist. So wenig Schiller ohne Kant begriffen werden kann, so wenig ist es möglich, die moderne Poesie

und ihre wesentlichen Gedankenhebel ohne Kenntnis des Hegelschen Systems und seiner Entwickelung zu verstehn. Während also für die Philosophie eine Rücksichtsnahme auf die moderne Litteraturgeschichte durchaus notwendig ist, haben die anderen Wissenschaften allerdings für sie eine eingeschränktere Bedeutung obschon die Geschichtschreibung ohne Zweifel mit hereingezogen werden muß, und in neuester Zeit selbst die Naturwissenschaften danach streben, durch künstlerisch abgerundete Darstellung einen Platz in der „deutschen Nationallitteratur" zu verdienen.

In Bezug auf das jüngste Decennium unserer Litteratur wird man gewiß in Gruppierung und Auffassung eine große Verwandtschaft mit dem Geiste jener litterarhistorischen Abhandlungen entdecken, welche die von Brockhaus herausgegebene „Gegenwart" enthält. Ich bekenne mich daher hiermit als den Verfasser jener Aufsätze über die moderne deutsche Philosophie und Poesie.

Wenn dies Werk dazu dient, der geistigen Entwickelung unserer Nation in diesem Jahrhundert einen rühmlichen Denkstein zu setzen, der aber nicht, wie viele wollen, ein Grabstein ist; wenn es dazu dient, herrschende Vorurteile durch Thatsachen zu widerlegen, das Interesse der Gebildeten, das sich an einzelnen Erscheinungen zersplittert, auf die Gesamtheit unseres litterarischen Lebens und ihre Bedeutung hinzulenken und dem Stolze der Nation auf ihre geistigen Schätze der sich mehr an die Vergangenheit wendet, auch für die Gegenwart einen sicheren Halt zu bieten: so ist sein Zweck vollkommen erreicht, um so mehr, wenn dies Buch künftigen Litterarhistorikern eine willkommene Vorarbeit sein sollte. Mag der Verfasser in einzelnen Urteilen geirrt haben, er weiß, daß persönliche Zuneigung oder Abneigung nicht seine Feder führten, sondern nur der Ernst der Ueberzeugung und die Begeisterung für das nimmer alternde geistige Leben seiner Nation.

Breslau, im Dezember 1854.

Rudolf Gottschall.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die nötig gewordene zweite Auflage meiner „Nationallitteratur" beweist wohl zur Genüge, daß es auch der weniger mürrischen und hoffnungslosen Betrachtung der modernen Poesie nicht an einem teilnehmenden Publikum fehlt. Wenn Julian Schmidt in jeder „Vorrede" zu einer neuen Auflage triumphierend auf den Sieg seiner Ueberzeugungen hinweist: so will ich nicht in den gleichen Fehler verfallen, da ich recht wohl weiß, daß die Zahl der Leser eines Buches noch nicht die Zahl der Glaubensgenossen des Verfassers bestimmt und überhaupt von der wechselnden Mode und von mancherlei Zufälligkeiten abhängig ist. Ich will nur in bescheidenem Maße sein Argument auch zu Gunsten

meines Werkes in Anwendung bringen und in den Sympathieen des Publikums einen hinlänglichen Beweis finden, daß auch eine den modernen Bestrebungen wohlwollende und dabei nicht den nackten Realismus huldigende Darstellungsweise der neuen Litteratur keineswegs nur aus einer Laune des Verfassers hervorgeht, sondern aus einer Nötigung der Zeit, als der Ausdruck einer weitverbreiteten Ueberzeugnng.

Man hat es oft ausgesprochen, daß die vorliegende Litteraturgeschichte nur eine Gegenschrift gegen das Werk Julian Schmidts sei. Wenn indes auch die Julian Schmidtsche Litteraturgeschichte einige Zeit früher erschien, als die meinige: so sind doch meine Abhandlungen über moderne Lyrik, Drama, Roman und Philosophie in der „Gegenwart," welche die Grundlage meines zweiten Bandes bilden, dem Julian Schmidtschen Werke vorausgegangen. So muß ich den „polemischen" Ursprung, den man bei diesem Werke voraussetzt, entschieden in Abrede stellen.

Dagegen ist es zweifellos, daß ich in vielen Punkten eine vollkommen entgegengesetzte Absicht vertrete, als der Herausgeber der „Grenzboten," und daß auch meine Behandlungsweise des gemeinsamen Stoffes eine ganz verschiedene ist. Der Gegensatz ist kein Gegensatz politischer oder religiöser Ueberzeugungen. Die Voraussetzungen unserer Bildung sind ziemlich dieselben; wir haben beide die Schulen der neuern Philosophie durchgemacht und in der Stadt der „reinen Vernunft" in Karl Rosenkranz einen gemeinsamen Lehrer gehabt.

Doch Julian Schmidt steht auf einem Standpunkte, welcher eine wahrhaft förderliche Entwickelung unserer Zeit nur auf dem Gebiete der Politik und der historischen Wissenschaften anerkennen will, in der modernen Poesie aber nichts erblickt, als Nachklänge der romantischen Verirrungen. Hat er neuerdings die Strenge dieser Anschauungen zu Gunsten einer bestimmten Richtung und einiger Autoren, wie Freytag, Auerbach, Ludwig ermäßigt, so sind diese Ausnahmen für die ästhetische Anschauungsweise Schmidts nicht minder charakteristisch, als die Regel.

Die Maßstäbe, die Julian Schmidt bei der Beurteilung der Dichter anlegt, sind selten „ästhetischer" Art, sondern meistens aus der Rüstkammer sittlicher Ueberzeugungen genommen. So gewiß auch die ästhetische Kritik die sittliche Halbheit und Haltungslosigkeit, das Krankhafte der litterarischen Erscheinung, besonders wo es in tieferem Zusammenhang mit Kulturrichtungen der Gegenwart steht, nicht verschweigen darf: so gewiß kann sie poetische Größen nicht bloß mit diesem Maßstabe messen, sondern, muß vor allem ein Organ haben für die Bedeutung des dichterischen Talentes. Gerade der Litterarhistoriker der Gegenwart muß die feinste Empfindung für das Intensive der dichterischen Kraft an den Tag legen; denn es gehört mit zu seinen Pflichten, das Bedeutende hervorzuheben aus der alles verstürmenden Flut der massenhaften Produktion. Dazu genügen aber keinerlei fertige Maßstäbe; dazu gehört ein Takt des „Anempfindens", eine Feinheit des Herausfühlens, die ebenso wie das dichterische Talent eine angeborene ästhetische Anlage ist.

Es ist leicht, die scharfsinnige Analyse anerkannter Meisterwerke zu s
den Genius in Göthe und Schiller anzuerkennen, seit alle Welt ihn an
hat, die Größe Shakespeares zu beweisen, seitdem sein Monument in de
minster-Abtei steht! Dem fertigen Ruhme gegenüber ist die Kritik von
aus der feste Standpunkt gegeben, und selbst, wenn sie dies oder jene
aus dem Lorbeerkranz zu reißen wagte: sie vergißt doch nie, daß si
Lorbeerkranz in der Hand hält! Ganz anders verhält es sich m
„werdenden" Ruhm. Die Herausgabe der zahlreichen Korrespondenzen
Klassiker, die genauesten Einzelforschungen über ihre geistige Entwickelu
ihre Lebensschicksale in den verschiedensten Zeiträumen, die Zusammenstell
Beurteilungen, denen ihre Werke von Seiten der Zeitgenossen ausgesetzt
lassen uns auch bei ihnen einen Blick thun in das Werden und Wach
die Schwankungen und Verdunkelungen ihres Ruhmes. Es gab eine Z
selbst die litterarischen Großmeister Weimars in Schiller nicht viel mehr er
als den Geistesgenossen eines Lenz und Klinger und anderer halb barb
Stürmer und Dränger; es gab eine Zeit, wo selbst Göthes frisch e
wachsener Ruhm sich nicht zu bewähren schien und die ganze Nation
irre wurde. Und gar Shakespeare, ein beliebter Bühnenschriftsteller Alter
beliebt wie Beaumont und Fletcher, wie Massinger und Webster — w
vergessen war er nach seinem Tode, wie wurden seine Werke erst ein
Jahrhundert später aus dem Schutte herausgegraben! Nun nehme ma
an, ein Zeitgenosse Shakespeares habe eine Litteraturgeschichte seiner Z
faßt! Wie mangelhaft würde sie uns erscheinen, wenn die Größe dieses
tikers dem Kritiker entgangen wäre, wenn er ihn in eine und dieselb
mit Beaumont und Fletcher, ja vielleicht unter dieselben gestellt und di
des Schauspielers und Schauspieldirektors vielleicht nur beiläufig behande
während er den Dramen des gelehrten Ben Jonson die ausführlichsten K
tare gewidmet! Und man darf mit Sicherheit annehmen, daß ein bloß g
und scharfsinniger Kritiker, ohne Phantasie und Schwung, ohne eine
Seele nachzitternde Fiber, welche geheimnisvoll von den Schwingungen
nius berührt wird, in seiner Schätzung so fehlgegriffen hätte! Ein
unkorrekter Bilder würde ihm genügt haben, Shakespeare vielleicht nur a
Volksschriftsteller, als einen wüsten, phantastisch verworrenen Kopf, dem die
gesetze der ästhetischen Bildung fremd sind, mit flüchtiger Erwähnung abzuf

So sehr wir die Bildung, den Scharfsinn und die Ehrlichkeit
Schmidt's anerkennen, so sehr bezweifeln wir, daß es ihm gelungen wäre
Shakespeare und Schiller von einer Menge Gleichstrebender zu unters
Denn mit der produktiven Kraft fehlt ihm nicht nur das Maß dersel
andern, das Talent hat auch seine „unwägbaren" und „unmeßbaren" G
nisse, deren ganzer Zauber nur von seelisch verwandten Gemütern empfunde

Das Anlegen eines bloß sittlichen Maßstabes führt aber no
dazu, Goethe und Kotzebue durchweg in eine Linie zu stellen. Daß ab
Julian Schmidt mit seinen Maßstäben nicht viel weiter kommt, das

seine ungerechte und verkehrte Beurteilung Gutzkow's, dem er ebenfalls seine Stelle neben Kotzebue anweist.

So unabhängig sich Julian Schmidt von persönlichen Einflüssen halten mag: so wenig gelingt es ihm, von vorgefaßten Meinungen abzugehen. Im Gegenteil reizt ihn der Widerspruch, dieselben mit unglaublicher Zähigkeit festzuhalten und bis in ihre äußersten Konsequenzen zu verfolgen. Selbst wo er im Recht ist, verliert er so das rechte Maß und beweist damit, daß der einseitige Verstand denselben Verirrungen ausgesetzt ist, zu denen extreme Richtungen der Phantasie zu verführen pflegen.

Der Litterarhistoriker der Gegenwart befindet sich in der Mitte einer großen Menge litterarischer Strömungen und geistiger Tendenzen, nach denen er die Schriftsteller zu gruppieren geneigt sein wird. Viele dieser Richtungen sind indes noch nicht zum Abschluß gelangt; andere verschwinden zeitweise und kehren wieder, wie durch unterirdische Höhlen fortflutende Ströme. Die historischen Bedingungen, die socialen Zusammenhänge dieser Richtungen zu erfassen, soweit es dem Zeitgenossen möglich, ist gewiß des Litteraturhistorikers Pflicht; aber er ist dabei großen Irrtümern ausgesetzt, und wenn auf irgend einem Felde diese Art pragmatischer Geschichtschreibung mit unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft ist, so ist dies bei der Litteraturgeschichte der Gegenwart der Fall. Julian Schmidt hat vorzugsweise die allgemeine geistige Entwickelung im Auge und sucht die einzelne dichterische Erscheinung unter ihren Gesichtspunkt zu rücken. In der Poesie handelt es sich aber mehr um die Entwickelung des einzelnen Dichters, der, so abhängig er von Richtungeu der Zeit sein mag, doch ebenso seinen eigenen Schwerpunkt hat. Das dichterische Talent ist einzig — und wenn je die Stirnersche Theorie des Einzigen und seines Eigentums eine berechtigte Anwendung findet: so ist es auf dem Gebiete der Kunst. Das Eigentum des Genies wird zum Eigentum des Jahrhunderts! Das Genie giebt seiner Zeit mehr, als es von ihr empfängt — und seine Entwickelungsgeschichte ist von ebenso hoher Bedeutung, wie die Entwickelungsgeschichte der Zeit. Dies ist in größerem oder geringerem Maße auch bei Talenten der Fall. Während in der Wissenschaft jeder Gelehrte nur einen Stein zum Ausbau des Ganzen hinzuträgt, fängt in der Kunst jedes Talent gleichsam von vorne an und stellt in sich selbst die ganze Kunst dar. Ebenso tritt das Dichtwerk, wie jedes einzelne Kunstwerk, als ein Ganzes vor uns hin, das, losgelöst von allen Beziehungen der übrigen Welt, selbst eine fertige Welt, sein A und O, sein Anfang und Ende ist. In der That machen wir nun Julian Schmidt den Vorwurf, daß er mit zu großer Vorliebe eine Betrachtungsweise, welche den Entwickelungsgang der Wissenschaft angemessen darzustellen vermag, auf das Gebiet der Dichtkunst übertragen, daß die einzelne poetische Persönlichkeit und ihre Entwickelung ihm zu wenig gilt. Was bei dieser Methode seine allgemeinen Kapitel und diejenigen, welche wissenschaftliche Stoffe behandeln, gewinnen, das verliert wieder seine Darstellung der poetischen Gebiete und besonders die Charakteristik der einzelnen Dichter.

Kein Poet von Bedeutung, der nicht eine reiche Entwickelung durchgemacht, der sich nicht im Laufe seines Lebens an verschiedenartigen Richtungen beteiligt hätte! Wer Litteraturgeschichte nur nach Tendenzen schreibt, der wird sich schon durch seine Methode gezwungen sehen, den Dichter bei dieser oder jener Richtung ausschließlich unterzubringen und seine andere Entwickelnng zu ignorieren. Er wird, was auch das Bequemste ist, ein einzelnes Werk herausgreifen, welches sich für seine Zwecke geeignet zeigt, ihm die betreffende Signatur aufkleben und alle übrigen Werke des Autors mit Stillschweigen übergehn. Der Dichter wird nicht um seiner selbst willen beurteilt, sondern nur als Glied einer Entwickelungskette, in die er oft ganz willkürlich eingereiht wird. Dies ist eine Verfahrungsweise, deren sich Julian Schmidt mehrfach, selbst bei namhaften Schriftstellern schuldig gemacht hat!

Wo er sich aber auf die Charakteristik der einzelnen Werke einläßt, da mögen wir seinem Scharfsinn im Nachweise des Fehlerhaften und aller Verstöße gegen den gesunden Menschenverstand, gegen den Kanon eines Gottsched und Nicolai Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne zu verkennen, daß dieser Scharfsinn auch bei anerkannten Meisterwerken den größten Spielraum und in seiner blos zersetzenden Thätigkeit keinen Maßstab für die Sonderung des Bedeutenden und Unbedeutenden findet. Im einzelnen aber ist die Art und Weise, wie z. B. Julian Schmidt die poetischen Bilder zerpflückt, ein müßiges Spiel des Scharfsinns, der sich hier in den ausgetretenen Gleisen einer veralteten Magisterweisheit bewegt, gegen deren Theorieen alle großen Dichter nachweisbar fortwährend gesündigt haben und alle kleinen natürlich noch sündigen und sündigen werden, so lang' es Poesie auf Erden giebt. Ich glaube statt jeder weiteren Ausführung auf die Abschnitte meiner „Poetik" verweisen zu können, in denen ich die Lehre von den Bildern und Figuren zum ersten Male wieder einer gründlichen Revision unterzogen und in Einklang gesetzt habe mit der Praxis aller großen Dichter, gegen welche sich zu allen Zeiten nur die Selbstgefälligkeit einer kleinlichen Regelmacherei aufgelehnt hat, die mit ihren roten Korrekturen und Randglossen die Werke des Genius in Schülerhefte verwandelt, um selbst eine lehrmeisterliche Würde zu behaupten.

Wenn ich selbst nun die Scylla der Julian Schmidtschen Kritik glücklich erkannt und wohl auch vermieden habe, so will ich damit nicht behaupten, der entgegenstehenden Charybdis entgangen zu sein. Ich gebe zu, hin und wieder mit zu warmer Begeisterung dem frischen Streben der modernen Produktion gefolgt, dies oder jenes poetische Charakterbild mit zu glänzenden Farben ausgemalt zu haben. Doch einer so weitverbreiteten Mißstimmung gegenüber, wie sie die beharrliche Leugnung der dichterischen Schöpfungskraft unserer Zeit hervorgerufen, glaubte ich kein zu geringes Gewicht in die andere Wagschale werfen zu dürfen.

Dennoch habe ich, besonders in den Zusätzen der neuen Ausgabe, mich vielen Erscheinungen gegenüber minder anerkennend und mehr ablehnend verhalten, während umgekehrt Julian Schmidt hier und dort wärmer, anerkennender,

ja selbst begeistert auftritt. So könnte es scheinen, als müßten wir uns auf halbem Wege begegnen, und der Gegensatz unserer Auffassung mehr nnd mehr verlöschen. Dieser Schein ist aber trüglich; denn gerade hierin tritt ein neuer Differenzpunkt hervor. Die Werke, welche die Bewunderung jenes kalten Kritikers erweckten, in denen er einen Fortschritt zum Bessern, ja die Keime einer gesunden Zukunft begrüßt, gegenüber allen Poesieen, die er auf immerdar in das Reich der Schatten hinabgeschickt zu haben glaubt, gegenüber all' den Ungetümen des verwilderten Parnasses, die seine kritische Herkuleskeule erlegt hat, scheinen uns weder an ursprünglicher Dichterkraft, noch in Bezug auf ihre ganze Richtung manchen, vielleicht minder erfolglosen Schöpfungen der vorigen Jahrzehnte ebenbürtig zu sein. Wir können daher in das εὕρηκα jenes Kritikers nicht mit einstimmen, der vor dem Entdecker Pythagoras noch das voraus hat, daß er den himmlischen Mächten keine Hekatomben mehr zu schlachten braucht, da er schon vorher diese blutige Arbeit unter dem poetischen Opfervieh der Deutschen hinlänglich verrichtet hat. Alle diese gepriesenen Werke gehören einer Richtung an, die man mit dem Stichworte „realistisch" bezeichnet. Wir wissen recht wohl, daß der Realismus und Idealismus als einseitige Principien zu ohnmächtig sind, ein ganzes Kunstwerk zu erzeugen, und daß sie beide bei jeder dichterischen Schöpfung thätig sind. Dennoch giebt das Ueberwiegen des einen oder des andern gewiß einen vollgültigen Unterscheidungsgrund; denn es ist keineswegs gleichgültig, ob ich von innen heraus auf die Welt wirke oder von außen auf mich wirken lasse. Der Realismus räumt den Dingen außer uns in der Kunst das höchste Recht ein; er verfällt dabei in die Plattheit, sie zur Unzeit ausführlich zu schildern; er findet selbst bei geschichtlichen Bewegungen das Aeußerliche vor allem darstellenswert, wie z. B. in „Soll und Haben" die polnische Revolution in Preußen nur nach den Aeußerlichkeiten des Kampfes, der Erscheinung der Führer u. s. w. geschildert wird. Das Höchste, wozu es der Realismus bringen kann, ist das Genrebild, welches an seiner Stelle vollkommen berechtigt, aber, wo es den geschichtlichen Geist vertreten und darstellen soll, einseitig und ungenügend ist. Die Romane von Auerbach, Freytag und Ludwig enthalten die vortrefflichsten Genrebilder, aber auch nicht viel mehr als dies; und die Kritik der Grenzboten, welche in ihnen poetische Musterschöpfungen findet, ist trotz aller weithergeholten Principienweisheit nur eine Verherrlichung der poetischen Genremalerei!

Und wie wohl muß sich ein nüchterner Kritiker gerade auf diesem Gebiete fühlen! Da ist kein Schwung, keine Begeisterung, keine Phantasterei; da fehlen alle unklaren und verworrenen Elemente; da sind alle Auswüchse des Gedankens und der Empfindung eine Unmöglichkeit; da ist für jede Ausschreitung der Helden die Korrektur der bürgerlichen Moral gleich bei der Hand, und die Handlung selbst entwickelt sich nach dem Schema des gesunden Menschenverstandes und seiner einfachsten Voraussetzungen! Wie behaglich, wenn die Poesie nirgends den Gesichtskreis der Kritik überschreitet, an die Phantasie des Kritikers keine ungewohnten Zumutungen stellt und nur das Nächste, das er bei seinen Spa-

ziergängen beobachten kann, die Geheimnisse des Materialwarenlagers, die technischen Kunstgriffe des Handwerkes, die Interessen der Nationalökonomie, des Handels, der Industrie und des Ackerbaues, in ein dichterisches Gewand kleidet! Wie vereinigt sich hier das Nützliche mit dem Angenehmen! Jean Paulsche Helden wären vielleicht der Aussicht wegen auf einen Turm geklettert, um sich an dem landschaftlichen Panorama zu erquicken; die Helden der neuen Romane klettern auf die Türme, um auf ihren Dächern die Schiefern festzunageln! Wieviel praktischer ist doch diese neuere Poesie geworden!

Wenn auch Novalis einen Goethe in seinen Werken: „einfach, nett, bequem und dauerhaft“ fand und den „Wilhelm Meister“ im höchsten Grade prosaisch: so liegt doch diese Entwickelung unserer Poesie nach der nationalökonomischen Seite hin gänzlich außerhalb der Richtung, die unsere klassischen Dichter eingeschlagen! Wir können die echten Nachfolger unserer Klassiker nur in unseren besten Lyrikern, in Dramatikern wie Hebbel und Gutzkow und in Romanschriftstellern finden, welche noch so anachronistisch sind, „Ideeen“ zu haben. Ueber diese üble Angewohnheit denkt unsere neue Kritik und die mit ihr associierte Poesie ähnlich wie im Buche Le Grand von Heines „Reisebildern“ der Schneider, der seine „Ideeen“ in einen neuen Rock legt! Technisch und praktisch — das ist die Hauptsache! Schnitt und Façon — fügen die Akademiker hinzu, die sich an Goethe anzulehnen glauben, wenn sie die Krystallklarheit Goethescher Form glücklich nachahmen und gänzlich vergessen, daß Goethe selbst sich keineswegs so gleichgültig gegen den Gehalt verhalten, sondern ihn für die Seele der Dichtkunst erklärt hat. Auch für die Akademiker hat Julian Schmidt Worte der Anerkennung, während er von den gesunden Dichtungen der Realisten eine Epoche der Wiedergeburt datiert und ein liebenswürdiges Werk, wie Freytag's „Soll und Haben“, das in seiner Harmlosigkeit gar nicht mit so übermäßigen Prätensionen auftritt, mit einer Ueberschwänglichkeit zu den Wolken erhebt, die mit seiner scharfen und zum Teil geringschätzigen Kritik anderer Dichtwerke von Bedeutung in einem auffallenden Widerspruch steht.

Gegenüber der realistischen und akademischen Richtung, deren Vorkämpfer Julian Schmidt ist, halten wir an der idealistischen Poesie fest, in deren Fortentwickelung wir die Fortentwickelung unserer klassischen Litteratur zu einer neuklassischen Epoche begrüßen. Nicht die Aeußerlichkeit der Welt und des Lebens zu erfassen, ward dem Dichter sein Talent verliehen, sondern von innen heraus eine neue Welt zu schaffen. Mit jedem Genie wird eine neue Welt geboren. Wir können nicht mit denen rechten, welche dies nur für Phrase halten! Für uns liegt darin das Geheimnis der Poesie und ihre Legitimation! Wem die ursprüngliche Kraft der Weltanschauung fehlt, die allein das Recht giebt, der Welt etwas wahrhaft Neues zu sagen und zugleich dem Stil jenes einzige Gepräge aufdrückt, welches der Sprache das Gesetz diktiert und in seiner Einzigkeit den Fluß der Zeiten überdauert: der wird mit allen wohlmeinenden und geschickten Produktionen, so beifällig sie aufgenommen, so hoch sie

gepriesen werden mögen, keine hervorragende Stelle in der Entwickelung unserer Litteratur einnehmen.

Doch nur eine Poesie, die sich mit den höchsten Fragen der Menschheit, mit den bedeutendsten Kämpfen des Geistes, mit den tiefsten Empfindungen des Herzens beschäftigt, die ihren Ausgang nimmt aus jenen Heiligtümern, in denen seit den ehrwürdigen Zeiten der Urwelt der Quell aller großen Dichtung entsprang, wird diese Weihe dichterischer Ursprünglichkeit sich wahren. Nur an den großen Aufgaben der Menschheit, nur an den ewigen Rätseln des Lebens wächst auch die Dichtkunst zu wahrer Größe. Doch freilich, Dichtergröße steht nicht im Kanon dieser neuen Weisheit, welche den Markt des Tages beherrscht! Und doch waren Schiller und Goethe größer durch den Kern ihres Wollens, Denkens und Empfindens, durch die innere Energie des Geistes und Gemütes, als durch das, was sie schufen, und über all' die nachweisbaren künstlerischen Mängel ihrer Hauptwerke triumphiert ja gerade die ursprüngliche Bedeutung ihrer dichterischen Persönlichkeit. Tadellos mögen die lackierten Waren sein, die der Dilettantismus auf den Markt bringt — und doch — wer wollte sie mit den Werken des Genius vergleichen, so gerecht der Tadel sein mag, der sie trifft?

Die Poesie aber, für welche ich in die Schranken trete, zeichnet sich durch den Schwung und die Tiefe der Gedanken, durch den Glanz und die Macht des Ausdrucks, durch den unerschöpflichen Reichtum der Phantasie, durch den hinreißenden Zauber der Begeisterung aus! Wir müßten ja vergessen, was wir an allen großen Meistern schätzen, wenn wir die nüchterne Korrektheit und Klarheit oder den oberflächlichen Humor bewundern sollten, durch den sich die litterarische, dem Geschmacke der Menge bequeme Mittelmäßigkeit hervorthut, die nicht einmal in der Beherrschung einer echt künstlerischen Form oder in der Schöpfung einer neuen sich bewährt! Wenn so die Maßstäbe weit verschieden sind, die Julian Schmidt und ich an die Dichter anlegen: so treffen wir in der Anerkennung des modernen Princips und infolge dessen in Beurteilung der Romantiker und in mehreren andern Punkten zusammen. Ich habe sowohl in meiner „Poetik“ als in der „Nationallitteratur“ den Begriff des Modernen, wie ich ihn fasse, eingehend entwickelt und kann hier nur wiederholen, daß ich die Behandlung alles nur antiquarisch Interessierenden, aller abgethanen Fragen der Menschheit, alles Historischen, dem die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart fehlt, das keinen Nerv unserer Zeit elektrisiert, verwerfe und vom Dichter verlange, daß er den Genius seiner Zeit in seinen Werken erfaßt und wiederspiegelt!

Julian Schmidts Verdienste in bezug auf Entwickelung der wissenschaftlichen Richtungen, besonders der philologischen und historischen, erkenne ich ebenso bereitwillig an, wie die Klarheit und Bestimmtheit seiner Darstellungsweise. In der Geschichte der modernen Philosophie hat er sich indes nach meiner Ansicht zu ausschließlich mit der Hegelschen und Schellingschen Schule beschäftigt und so bedeutende Denker, wie Herbart, Krause, Schopenhauer u. a. mit Unrecht kaum erwähnt.

Dem Beispiele Julian Schmidts zu folgen und die Geschichte unserer klassischen Litteratur in ausführlicher Darstellung, in das vorige Jahrhundert zurückgreifend, mit in den Kreis meines Werkes zu ziehen: das entsprach nicht den Intentionen, die ich im Auge hatte. Ich halte daran fest, daß die litterarische Entwickelung unserer Klassiker dem vorigen Jahrhundert angehört, und daß ich ihre Werke nur als Ausgangspunkt der neuern Bestrebungen kritisch zu berücksichtigen habe. Das Bild dessen, was Schiller und Göthe für uns sind, glaubte ich entwerfen, nicht darlegen zu müssen, wie sie es geworden. Wenn ich dennoch einen neuen Abschnitt über den Musenhof zu Weimar am Anfange dieses Jahrhunderts hinzugefügt, so bestimmte mich dazu die Ueberzeugung, daß von den Vorwürfen, welche mein Werk getroffen, derjenige der gerechteste sei, der eine genügende Abspiegelung des kulturgeschichtlichen Elementes darin vermißt. Wie ich nun später der Darstellung desselben mehrere selbstständige Kapitel gewidmet und über das Verhälnis der Litteratur zum Publikum, der dramatischen Dichtkunst zur Bühne, der Naturwissenschaften zur materialistischen Weltanschauung, der Geschichtschreibung zur Publizistik neue Abschnitte dieser Litteraturgeschichte beigefügt: so glaubte ich auch durch ein Bild des Weimarschen Musenhofes ein Kulturgemälde unserer klassischen Epoche geben zu müssen, natürlich nur in einer kurzen Skizze, da sich durch das Zusammenhäufen der klassischen Reliquien, durch die unendlichen Brief- und Tagebuchblättersammlungen eine Masse des Materials aufgespeichert hat, das im einzelnen oft ebenso unerquicklich, wie für die selbständigen Bestrebungen und Interessen der gegenwärtigen Litteratur hemmend und bedrohlich ist.

Abgesehn von den wesentlichen Zusätzen, welche die neue Auflage durch die kulturgeschichtlichen Abschnitte erhalten, habe ich sowohl die Entwickelung der einzelnen, lebenden Dichter bis in die neueste Zeit verfolgt, als auch neu auftauchende Talente, wie z. B. Brachvogel u. a. mit in den Kreis meiner Betrachtungen gezogen. Daß ich dabei minder Bedeutendes ganz gestrichen, Bestrebungen, deren Verlauf nicht den Anfängen entsprach, Namen, deren Klang sich als ein ephemerer bewiesen, hat im ganzen meinem Streben nach Vollständigkeit keinen Eintrag gethan, auch nicht in bezug auf die einzelnen Werke der Autoren, da ich an Julian Schmidts Beispiel gesehen, zu welchen Ungerechtigkeiten das Herausgreifen dieser oder jener Produktion verführt, wenn dabei der Entwickelungsgang des Dichters, wie er sich in seinen anderen Werken ausgeprägt, ignoriert wird.

Die Einteilung in drei Bände erschien mir auch, abgesehn von den neuen Zusätzen, wünschenswert. Der erste Band enthält die klassische und romantische Litteratur; der zweite die jungdeutsche Epoche mit ihrer politischen und socialen Gährung, welcher sich ungezwungen ein Kulturgemälde der neuern Zeit und eine Darstellung der wissenschaftlichen Entwickelungen anreiht, die bestimmend auf sie wirkten. Nach der Darlegung der kulturgeschichtlichen Voraussetzungen und der Einflüsse der Wissenschaft bringt dann der dritte Band in ausführlicher

Darstellung ein Gemälde der modernen Lyrik, des modernen Dramas und Romans und ihrer Hauptvertreter.

So möge denn das Werk in seiner neuen Gestalt sich die dauernde und hoffentlich wachsende Teilnahme aller derjenigen erwerben, welche die Talente der Gegenwart achten, an eine freudige Fortentwickelung unserer Litteratur glauben und der Dichtkunst höhere Aufgaben stellen, als das Kopieren der Wirklichkeit und die stylistische Studie. Hoffentlich ist das deutsche Volk jetzt bald des „trockenen Tones satt", der in Kritik und Poesie in jüngster Zeit eine allzu große Rolle spielte — sonst mögen wir die Denkmäler unserer großen Dichter wieder zertrümmern und den „unsterblichen" Magistern von Leipzig und Berlin, den Gottscheds und Nicolais, solide Ehrensäulen errichten!

Breslau, im September 1860.

Rudolf Gottschall.

Vorrede zur dritten Auflage.

Ein Jahrzehnt liegt zwischen der zweiten und dritten Auflage dieses Werkes; es war die Pflicht des Autors, die litterarischen Thaten nachzutragen, welche die Chronik des letzten Decenniums zu verzeichnen hat. Die deutsche Geschichte hat in in dieser Epoche einen großartigen Aufschwung genommen; Ereignisse von unabsehbarer Tragweite haben sich vollzogen, blutige, entscheidungsreiche Kriege das Schwert des siegreichen Deutschlands mit niederdrückendem Gewicht in die Wagschale Europas geworfen; ein neues deutsches Reich und Kaisertum ist glorreich erstanden. Doch noch zu nah, zu bewältigend sind diese geschichtlichen Vorgänge, als daß ihnen schon eine ebenso großartige Umwälzung auf dem Gebiete der Litteratur hätte folgen können. Langsamer vollziehn sich hier die Wandlungen, um so langsamer, je weniger die jetzt im Geschmack des Tages herrschende Richtung berufen und fähig ist, eine so großen Ereignissen ebenbürtige Poesie zu schaffen; denn der Realismus mit seinen Genrebildern, mit seinen nur der Außenseite der Dinge zugewendeten Neigungen vermag, bei aller Gewandtheit und Begabung seiner Vertreter, doch nicht jene tiefgreifenden Hebel im Gemüt der Menschen anzusetzen, wie es die Zeit selbst gethan in ihren machtvollen Bewegungen, großen Entschlüssen und Thaten; er muß die Vorherrschaft und Führung aufgeben, die er längere Zeit behauptet hat, und sich mit der bescheideneren Rolle begnügen, die ihm tüchtige Leistungen in enger begrenzten Gattungen der Dichtkunst zuweisen. Noch weniger kann sich die dilettantische Kunst, die ohne jeden Zusammenhang mit dem Geist des Jahrhunderts mit allen Stoffen und Formen experimentiert, trotz aller Bewährung akademischer Fertigkeit, den Ansprüchen einer größern Zeit gegenüber behaupten.

Wir halten es für eine besondere Gunst des Zufalls, daß diese neue Auflage unseres Werkes gerade mit einer so bedeutenden Wendung in den politischen Geschicken des deutschen Vaterlandes zusammenfällt; denn wir zweifeln nicht, daß diese Wendung auch in der Litteratur sich offenbaren wird und zwar gerade in dem Hinstreben nach jenen Zielen, welche diese Darstellung der neuen deutschen Nationallitteratur der Produktion der Gegenwart gesteckt hat und welche latent ist in aller Kritik, der sie die Werke früherer Jahrzehnte unterwirft. Eine Objektivität, wie sie die Litteraturgeschichte früherer Jahrhunderte bewahren kann, jene selbstgenugsame Hoheit und Vornehmheit unbefangener Darstellung ist für die Litteraturgeschichte der neuesten Zeit eine Unmöglichkeit — und thöricht wäre es, das Unerreichbare anzustreben, das auch durch eine chronikartige Darstellungsweise, wie sie Julian Schmidt in der neuesten Auflage seiner „deutschen Litteraturgeschichte seit Lessings Tod" befolgt hat, nicht näher gerückt wird. Mag die Kritik auch hier noch mehr als früher die Nichtachtung gegen die schöpferischen Persönlichkeiten dadurch an den Tag legen, daß sie ihren Entwickelungsfaden von Kapitel zu Kapitel zerreißt und statt eines Gesamtbildes eine Mosaik einzelner, bunt zusammengewürfelter Züge giebt, mag sie ihre Unbefangenheit dadurch zu bewahren suchen, daß sie gleichsam nur die von selbst sich fortspinnenden geistigen Richtungen mit der Treue des beobachtenden Naturforschers notiert: sie bleibt doch immer auf einem einseitigen und bestrittenen Standpunkte stehn; die wissenschaftliche Würde, die sie zu behaupten sucht, ist nur eine scheinbare; sie ist mit verstrickt in den Kampf der Zeit und für das, was sie aufgiebt an lebendiger Charakteristik der Dichter, an liebevoller Versenkung in ihre Werke findet sie in ihren schattenhaften Konstruktionen keinen Ersatz.

Sagen wir es offen heraus: die Litteraturgeschichte der Gegenwart ist nur zur Hälfte objektive Wissenschaft, zur Hälfte hat sie die Tendenz praktischen und reformatorischen Wirkens und strebt eine in die Entwickelung der Litteratur selbst eingreifende Bedeutung an; sie gleicht der attischen Weisheitsgöttin, welche mit Helm und Speer und selbst mit der sturmerregenden Aegis gewappnet erscheint. Was sie einbüßt an gelehrter Würde, gewinnt sie an unmittelbarer Wirkung.

Trotz aller eingehenden und unparteiischen Würdigung unserer Dichter, Denker und Geschichtsschreiber, trotz aller Hochachtung für die schöpferische Kunst in ihrer Eigentümlichkeit, die als das A und O aller Litteratur-Wirkung auch in den Vordergrund dieses Werkes tritt, trägt dasselbe doch eine Fahne voraus, welche die Gleichstrebenden um sich versammeln, feindlichen Richtungen siegreichen Widerstand leisten soll. Es ist dieselbe Fahne, welche bereits in den Vorreden zu den ersten Auflagen aufgesteckt wurde, welche der Verfasser als Herausgeber der seit sieben Jahren von ihm redigierten „Blätter für litterarische Unterhaltung" in unmittelbarster Berührung mit der von Tag zu Tag schaffenden Litteratur stets hochgehalten hat und welche jetzt siegreich weht, vom frischen Hauch einer großen Geschichte getragen! Es ist die Fahne der modernen Bildung, welche die echte Poesie der Gegenwart nicht preisgeben darf, wenn sie eine Poesie der

Zukunft werden will. Alles, was nicht aus dem Geiste unserer Zeit herausgedichtet ist, bleibt schwächliche Nachdichtung und trägt von Haus aus den Stempel des Dilettantismus. Ebenso aber ist alles, was diesem Geiste huldigt, doch in platter Hingabe, ohne künstlerischen Adel und Schwung, dem Gericht der Kritik und früher Vergänglichkeit verfallen. Das Ideal, das unserer Kritik vorschwebt, ist die moderne, vom Geiste des Jahrhunderts getragene und nach künstlerischen Zielen strebende Dichtkunst. Ehre den berufenen Talenten, die diesem Ideal nacheifern; doch Krieg dem nachahmenden Dilettantismus, in welcher Gestalt er erscheinen mag; er sündigt gegen den Geist der Zeit; Krieg dem flachen Realismus — er sündigt wider das Gesetz der Kunst.

Unter dieser Fahne soll auch unsere „Nationallitteratur," ohne aufdringliche Tendenzmacherei, ohne Herabsetzung der Talente, selbst wenn sie die Richtung derselben verurteilen muß, mitkämpfen in der Bewegung der Geister, die sich in der Litteratur fixiert! Es handelt sich um keine Tendenz, welche das klare Spiegelbild dieser Bewegung trüben könnte; im modernen Geiste liegt ihre selbstleuchtende Kraft und die Erscheinung, die nicht Anteil an ihm hat, verfällt von selbst rascher Verdunkelung.

Eine Umgestaltung des Werks war, bei der Gleichartigkeit der Geistes, in welchem der Verfasser noch jetzt wie früher die neueste Litteratur auffaßt, nicht geboten; auch lag ein warnendes Beispiel vor, welches bewies, wie so radikale Umwandlung ein Werk zu verschlechtern vermag. In dem ersten Bande sind nur einzelne Urteile berichtigt, einzelne biographische und bibliographische Zusätze gemacht, keineswegs aber in einer Ausdehnung, welche die Physiognomie des Ganzen verändert hätte. Den zweiten und dritten Band habe ich durch Kürzungen und Hinzufügungen, welche neu auftretende Dichter und neue Werke der bereits besprochenen betreffen, auf den Horizont der Gegenwart visiert. Die früheren Urteile sind im ganzen und großen festgehalten und nur in einzelnen Schattierungen verändert worden; denn so wenig der Verfasser sich gegen eine bessere Einsicht verschließt, so wenig hat er seine ästhetischen Grundanschauungen zu ändern vermocht. Wenn irgend ein neues Werk bedeutsame rückwirkende Schlüsse auf die Eigentümlichkeit einer schöpferischen Kraft gestattete, so wurde die frühere Charakteristik danach modificiert.

Den Titel des Werkes glaubten wir, nachdem bereits mehr als zwei Jahrzehnte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verflossen sind, dahin abändern zu müssen, daß wir die Beschränkung auf die erste Hälfte ausmerzten, indem wir so den Faden lebendig geschichtlicher Darstellung bis zur unmittelbarsten Gegenwart fortführen.

So möge dieses Werk in seiner neuen Gestalt dem freundlichen Wohlwollen gleichgesinnter Leser und der unbefangenen Prüfung der anders Denkenden empfohlen, hinaustreten in eine neue, durch geschichtliche Stürme und Wetter von schwüler Atmosphäre gereinigte Zeit und der Nation folgen auf ihre via triumphalis, deren geistige Meilensteine doch nur die Litteratur zu setzen vermag. Diese begleitet nicht nur den Aufschwung des nationalen Lebens, sie

hilft ihn schaffen, und mit dem Augenblick, wo sich das deutsche Volk von seinen Dichtern und Denkern lossagt, wirft es nicht nur die schönsten Lorbeeren der Vergangenheit, sondern auch die verheißungsvollsten Kronen der Zukunft in den Staub, das einzige Palladium, welches ihm auch als Nation dauernde und wachsende Macht, Größe und Einheit verbürgt.

Leipzig, im Sommer 1871.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur vierten Auflage.

Der rasche Absatz, welchen die dritte Auflage meiner „Nationallitteratur“ gefunden, darf von mir wohl als ein neuer Beweis dafür angesehen werden, daß der Geist, in welchem dies Werk erfaßt und ausgeführt ist, in immer weiteren Kreisen Zustimmung und Sympathie findet. Wenn auch in den letzten Jahren die litterarische Bewegung keine lebhafte war und manche Richtungen sich als erfolgreich bewiesen haben, welche wir für die nationale Fortentwickelung unserer Litteratur nur als ungünstig betrachten können, wenn die Teilnahme des Publikums gerade in jüngster Zeit sich Erscheinungen zuwendete, deren dichterische Legitimation eine mangelhafte, deren geistige Richtung keine gedeihliche war: so vermag dies unseren Glauben an einen gesunden Fortgang der deutschen litterarischen Bewegung nicht zu erschüttern. Die reicheren Schätze, welche der dichterische Genius der Deutschen auch in jüngster Zeit dem großen Nationalschatz hinzugefügt hat, mögen für den Augenblick geringere Beachtung finden; die leicht beweglichen Wellen des Tages mögen über sie hinfluten; sie werden in erneutem Glanze leuchten, wenn diese Wogen mit ihrem trüglichen Schimmer zurückgetreten sind. Diese Schätze aber sorgfältig zu registrieren und für den Genuß einer empfänglicheren Epoche festzuhalten, ist die erfreuliche Aufgabe der Litteraturgeschichte, welche zwar gewissenhaft für die Chronik aufzuzeichnen hat, was den lärmenden Beifall des Tages zu gewinnen vermochte, welche aber mit warmer Anerkennung nur bei demjenigen weilt, was durch innern Wert, durch Tiefe und Adel des Geistes und Schönheit der Form Dauer verspricht. Unsere neue Litteratur ist nicht arm an solchen Werken, welche die Entfremdung eines vorübergehenden Zeitgeschmacks nicht entwerten kann.

Wir haben in dieser neuen Auflage, bei der Kürze der Frist, welche zwischen ihr und ihrer Vorgängerin liegt, nicht allzuviel nachzutragen gefunden; doch haben wir die Leistungen unserer bessern Autoren bis zur Gegenwart verfolgt, ihre inzwischen erschienenen Werke kritisch gewürdigt und wo durch dieselben bei ihrer Gesamtcharakteristik eine Aenderung in der Farbengebung wünschenswert erschien, auch nicht gezögert, dem Portrait die neue Schattierung hinzuzufügen. Auch sind einzelne neue Namen mit in das Werk aufgenommen. Ein paar

Flüchtigkeitsfehler, welche in der vorletzten Auflage stehen geblieben waren, und auf welche eine übelwollende Kritik ein allzugroßes Gewicht legte, sind beseitigt, sodaß der Tadel, der vorzugsweise auf ihnen beruhte, jetzt entkräftet ist. Einige kulturhistorische Intermezzos, namentlich eine Schilderung der Berliner Genialitätsepoche am Anfange des Jahrhunderts, sind neu eingefügt, sowie die kulturgeschichtlichen Abschnitte der neuesten Zeit mit Bemerkungen bereichert worden, zu denen manche geistige Strömungen der Gegenwart Veranlassung gaben.

Wir hoffen, daß das Werk in seiner jetzigen, durchgearbeiteten Gestalt immer mehr den Ansprüchen genügen wird, die man an eine Litteraturgeschichte der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart stellen darf. Eine umfassende Würdigung der litterarischen Produktion in ihren hervorragendsten Leistungen, sowie in ihren wesentlichen Richtungen, ein gerechtes und unparteiisches Urteil über die einzelnen Talente und ihre Schöpfungen hat dem Verfasser stets als das erstrebenswerte Ziel vorgeschwebt. Wenn er darin den goldenen Faden, der von unserer Klassicität zu einer neuen klassischen Epoche führen kann, in aller Verwirrung der Richtungen und Interessen festzuhalten sucht, wenn er mit reformatorischem Eifer Richtungen bekämpft, welche diesen Faden zu verknoten oder zu zerreißen suchen, so mag man dies dem Litterarhistoriker einer so nahe liegenden Epoche zu gute halten, indem sein Werk dasjenige, was es einbüßt an gemessener Ruhe und der Unbefangenheit, die dem vollendeten Geschichtswerk ziemt, reichlich wieder gewinnt durch das unmittelbare und frische Eingreifen in die litterarische Bewegung, welcher eine Richtung nach wünschenswerten Zielen zu geben, doch eine erlaubte und keineswegs verwerfliche Tendenz ist. Nur der Litteraturgeschichte der Zukunft geziemt das abschließende Urteil; für diejenige der Gegenwart ist es eine preiswürdige Aufgabe, mitstrebend an der geistigen Arbeit der Nation sich zu beteiligen.

Leipzig, Dezember 1874.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur fünften Auflage.

Daß die Verlagsbuchhandlung wiederum eine neue Auflage unseres Werkes herauszugeben genötigt ist, zeigt in einer für den Verfasser erfreulichen Weise, daß in dem durch neue kritische Wortführer hervorgerufenen Tumult unserer litterarischen Kreise die Teilnahme für den Standpunkt, den er in diesem Werk vertreten, keineswegs erloschen ist. Trotz einzelner Symptome des Niederganges unserer Litteraturbewegung, trotz falscher Moderichtungen, einseitiger Begünstigung verdienstlicher, aber untergeordneter Leistungen und besonders der wachsenden Gleichgiltigkeit gegenüber der höheren Lyrik und dem höheren Drama konnte ich mich nicht veranlaßt sehen, jenen Standpunkt zu modificieren und

das Vertrauen auf eine gedeihliche Fortentwickelung unserer Litteratur, auf die sieghafte Entfaltung des modernen Ideals aufzugeben. Der Hemmnisse, die sich diesen Bestrebungen entgegenstellen, mußte ich freilich mehr Erwähnung thun als früher, und hierin sowie in der Einfügung einzelner neuer Talente und in der Fortführung der litterarischen Chronik bis zur unmittelbarsten Gegenwart, auch in bezug auf die Schöpfungen der ältereren Autoren, sowie in einer Bereicherung der bibliographischen Notizen, namentlich was die Werke über die einzelnen Schriftsteller betrifft, bestehen die für das Ganze nicht wesentlichen Veränderungen, welche in dieser neuen Auflage sich finden. Bei aller Objektivität in der Würdigung der einzelnen Schriftsteller soll das Werk selbst, wo es die Charakteristik einzelner Richtungen gilt nach wie vor die Fahne, die es von Hause aus hochgehalten, auch in den Kampf hineintragen, nicht bloß ein umfassendes Bild der litterarischen Entwickelung geben, sondern auch selbst ein Ferment bilden in der fortschreitenden Bewegung. So möge es neben den zahlreichen alten Freunden sich immer neue erwerben!

Leipzig, im Januar 1881.

Rudolf von Gottschall.

Erster Teil.

Die Klassiker.

Erster Abschnitt.

Rückblick auf das achtzehnte Jahrhundert.

Klopstock — Wieland — Herder — Lessing.

Die Geschichte der Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts wurde von jenen Gegensätzen bewegt, welche noch im neunzehnten, wenn auch wesentlich modificiert und bereichert, die Träger der geistigen Entwickelung sind. Im Staatsleben kämpfte der revolutionaire Drang mit der festen Anhänglichkeit an das Bestehende; auf dem Gebiete der Religion die Aufklärung und Freigeisterei mit der Orthodoxie und pietistischen Phantasterei; auf sittlichem Gebiete die leichtfertige Grazie mit dem streng sittlichen Ernst. Die Vereinigung aller dieser Elemente in den verschiedensten und unberechenbaren Mischungen bildet die geistigen Grundlagen der hervorragenden litterarischen Schöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts. Der Pietismus ging Hand in Hand mit der Frivolität; die Wüstheit des revolutionairen Sturms und Dranges mit einer starren, auf ihre Ideale trotzenden Sittlichkeit. Dasselbe Schwanken, wie in den Richtungen, zeigte sich bei den einzelnen: der unvermittelte Uebergang aus einem Extrem in das andere, wie bei Wieland; das sanguinische Erfassen und cholerische Verwerfen desselben geschichtlichen Ereignisses, wie bei Klopstock. Alles weist darauf hin, daß das achtzehnte Jahrhundert sich in Deutschland noch durch eine Naivetät in Erfassung kämpfender Ideeen auszeichnete, die allen Zeiten eigentümlich ist, in denen der Gedanke sich nur auf seinem eigenen Gebiete bewegt, ohne gestaltend in Staats- und Lebensverhältnisse hinüberzuwirken, während dasselbe Jahrhundert in Frankreich die Erbitterung, die Wut, die vernichtende Gewalt der Ideen, die sich in Institutionen zu verkörpern und gegebene Verhältnisse umzuformen suchen, in der blutigsten Weise zur Geltung brachte. Daher ist die Thatsache erklärlich, daß sich die deutschen

Gedankenrevolutionaire, vor allem Schiller und Klopstock, voll Abscheu und Schrecken von jenen Thaten der Gewaltsamkeit abwendeten, mit denen die französischen Staatsmänner ihre Ideeen zu verwirklichen suchten. Wenn Schiller sagt:

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge,

so spricht er damit den Hauptgegensatz zwischen der deutschen und französischen Freiheitsbewegung des vorigen Jahrhunderts aus und macht es begreiflich, daß in deutschen Geistern oft das scheinbar Unverträglichste leicht und harmlos bei einander wohnte, während sich in Frankreich das anscheinend Verwandte bis zur Vernichtung befehdete. Eine solche Epoche nun mit ihrer „Ideeendämmerung" scheint sowenig abgeschlossen, in ihrer Gährung, in ihren wechselnden Strömungen so unfertig und dem Gedeihen einer wahrhaft klassischen Poesie so ungünstig, daß es in der That Staunen erregen muß, unsere Litteratur in ihr so rasch, so glanzvoll in großartigen Leistungen aufblühen zu sehen, wenn es gleich der Geschichte vorgreifen hieße, hier ihren absoluten Höhepunkt für alle Zeiten oder auch nur für die nächsten zwei Jahrhunderte festsetzen zu wollen. Denn so mächtig der schöpferische Drang der Zeit und so bedeutend die genialen Kräfte waren, die in ihren Schöpfungen gesetzgeberisch auftraten: so wurden sie doch vielfach gerade durch die Unreife ihrer Zeit gelähmt, zu Studien und Versuchen aller Art hingerissen, so daß neben dem Bedeutenden sich in ihren Werken viel Unbedeutendes mit einschlich, neben dem, was Wurzel schlug in origineller Schöpferkraft, viel Haltloses, Zufälliges, Gelegentliches. Der Litteraturhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts hat schon das Recht, im achtzehnten Vergängliches und Bleibendes zu sondern, und wenn nur dem letzteren das Prädikat: „klassisch" gebührt, so dürften sich die Reihen unserer klassischen Werke wesentlich lichten. Vieles, was in unsern Schulen noch verherrlicht wird, ist von der fortschreitenden Zeit in den Hintergrund gedrängt worden, indem es wohl als Element der Bildung und Entwickelung für den einzelnen denselben fördernden Einfluß haben kann, den es auf unsere frühere Litteratur ausgeübt, aber doch jener unmittelbaren Wirkung verlustig geht, die den vollendeten Werken des Genius für alle Zeiten beiwohnt. So können unsere fragmentarischen Genies: Klopstock, Wieland und Herder, nicht mit Schiller und Goethe in gleicher Reihe stehen. Ihre Namen wird die Geschichte mit Achtung nennen, aber ihre Werke werden sich der Vergessenheit, der sie jetzt schon zum teil anheimgefallen sind, nicht mehr länger entziehen können. Von Klopstock und Wieland führen nur noch wenige Fäden in unsere Gegenwart hinüber. Sie sind

durch Schiller und Goethe in den Schatten gestellt worden, zwei Dichter, welche den gleichen Gegensatz, der zwischen jenen herrscht, in viel tieferer und vollkommenerer Weise ausdrücken. Klopstocks kraftvollen sittlichen Schwung erlöste Schiller von seiner stammelnden Begeisterung zu einer melodisch-verklärten, in Lyrik und Drama gleich mächtigen Idealitätspoesie, während Goethe die alexandrinisch-französischen Grazien Wielands aus der frivolen Gesellschaft der Crebillon und Grécourt errettete und ihnen den alten hellenischen Adel wiedergab.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724—1803), der von der antiken Dichtung die Form borgte, während er den Inhalt aus seiner patriotischen und christlichen Begeisterung hernahm, faßte in sich alles zusammen, was von Idealität in seiner Zeit lag, und mußte so von durchgreifender Wirkung auf dieselbe sein. Er war eine schwunghafte Natur, mit der Gabe, auch dürre Stoffe zu befruchten und die Gemüter hinzureißen. Er gab seinen Dichtungen einen stoischen Ernst nnd ließ sie die antike Verstoga würdevoll in Falten werfen. Bis zur Weichheit konnte er seine Gravität beugen, nimmer bis zur Lieblichkeit. Er wählte die volkstümlichsten Stoffe und behandelte sie in der unvolkstümlichsten Weise. Sein markiger Stil kam nur schwer in fluß. Seine starre, trotzige Natur, die sich schroff auf geistige, von ihm für ewig gehaltene Grundlagen hinstellte, war von Hause aus der Gefahr ausgesetzt, dem Gesetze ihres Eigensinns zu verfallen und an der Marotte zu scheitern, wie es vielen kraftvollen und beharrlichen, aber in sich selbst verhausten Geistern ergeht. Es war eine Marotte von Klopstock, die deutsche Sprache in das Prokrustesbette des antiken Metrums spannen und ihr mit Gewaltsamkeit ein Gesetz der Quantität aufdrängen zu wollen, das ihrer Natur fremd ist, und gegen welches sie sich mit allen Kräften wehrte. Durch diese Künsteleien, deren notwendige Folge eine gewaltsame Verdrehung der natürlichen Konstruktionen war, lähmte Klopstock seinen Schwung und brachte sich um die dauernde Wirkung seines Talents. Es war ferner eine Marotte von ihm, den deutschen Patriotismus auf das Cheruskertum und die altdeutsche Mythologie gründen zu wollen: Elemente, denen im achtzehnten Jahrhundert im deutschen Volke jeder Boden fehlte, und die nur durch mannigfache Vermittelungen der Gelehrsamkeit genießbar waren. Denn Minerva und Venus standen dem Deutschen näher, als Gna und Iduna; die dramatischen Bardiette Klopstocks waren ebenso inhaltslos, wie die Engelsgesänge und Hosianna! in der zweiten Hälfte der „Messiade." Und diese Messiade selbst, gleichsam die weihevolle Vollendung der alten Evangelienharmonieen, hatte sich einen Stoff erwählt, dessen Erhabenheit über jedes menschliche Interesse hinaus-

ging, einen Kampf, der von vornherein entschieden war, und Gestalten, die, der sichern menschlichen Form entrückt, über den Wolken schwebten. Sein „Messias“ ist ein Epos im „Oratorienstil,“ eine Transponierung musikalischer Lyrik in die epische Tonart; kurz, eine der grandiosesten Verirrungen dichterischer Talente, welche die Litteraturgeschichte kennt. Die Klarheit der Umrisse, die Festigkeit der Gestalten, die Anschaulichkeit einer sich behaglich und sicher fortbewegenden Handlung, alle Elemente, die ein Epos bilden, fehlten gänzlich, oder der Dichter ging so rasch wie möglich über die notwendigen Verbindungsglieder der Begebenheiten fort, mißmütigen Sinns und in hölzerner Form, um wieder bei jenen erhabenen Fugen anzulangen, bei jenem Choralstil der Empfindung, welchem er sich mit ebenso unersättlicher, wie ermüdender Schwelgerei hingab. Man darf wohl sagen, daß die Evangelisten in ihrem einfachen Stil epischer sind, als diese hochtrabende „Messiade“, welche in nebelhafter Gestaltlosigkeit, in Einförmigkeit und Gewaltsamkeit der Empfindung unglaubliches leistete und als das non plus ultra christlicher Dithyrambik für alle Zeiten feststehen wird. So schwindet Klopstocks Bedeutung, mit ästhetischem Maßstab gemessen, sehr zusammen. Sein Epos, seine Dramen sind verfehlt; seine Lyrik ist großartig, würdig, schwunghaft, aber ebenso oft schwülstig forciert. Ganz anders verhält es sich aber, wenn man den Dichter aus seiner Zeit heraus, wenn man seinen Einfluß auf dieselbe zu begreifen sucht! Mit welcher Kraft, Frische und Größe unterbrechen da seine Gesänge den steifen, pedantischen Chor der Gottschedianer oder die süßliche Liebeslyrik der Halberstätter! Wie tritt da erst sein Wagnis, sich an so großen Stoffen zu versuchen, in das rechte Licht! Wie triumphiert da der Ernst seiner Gesinnung, der Schwung seiner Begeisterung über das kleinliche Treiben der Zeitgenossen! Da steht er vor uns als ein Schöpfer und Meister der Sprache, die er aus dem frostigen Pedantenton hinaus zu kühneren Flügen führte! Gegen die schleppenden Alexandriner, deren Tonfall alles zur Trivialität abflachte und die sich jedem Stümper zum willigen Werkzeug liehen, war die Anwendung des antiken Metrums, trotz allen Zwanges, ein Akt der Befreiung und machte es den Dichtern möglich, einen neuen Ton anzuschlagen. Wenn auch der Klopstocksche Patriotismus zu sehr ab ovo anfing und etwas gewaltsam aus den deutschen Urwäldern hervorbrach, so war er doch, gegenüber dem französierenden Unwesen der damals herrschenden Schule, von hoher Berechtigung. So unbestimmt auch die Ideale des Dichters, Vaterland, Freiheit und Glauben, waren: es blieb eine große That, daß er seine Begeisterung wieder den ewigen Gütern der Menschheit zuwandte, in einer Zeit, in welcher die

Poesie nur durch das Erfassen großer Stoffe wiedergeboren werden konnte. So brachte er in seiner „Messiade“ die oft schwächlichen, christlichen Richtungen seiner Zeit zum Abschluß; denn der Fonds seiner kräftigen religiösen Begeisterung blieb den Epigonen unerreichbar, und gerade das Uebertriebene, über alles Maß Hinauswachsende seiner Dichtung schreckte die kleineren Geister zurück, so daß der Stoff für immer erschöpft zu sein schien.

Der Einfluß Klopstocks auf die Litteratur unseres Jahrhunderts ist nicht hoch zu schätzen. Wir haben schon oben erwähnt, daß Klopstocks wesentliche Charakterzüge in Schiller wiederkehren, welcher den Ernst der Gesinnung uud Schwung der Begeisterung mit größerer Klarheit und Sicherheit und mit tieferer Bildung vereinigte. Was in unserem Jahrhundert specifisch an Klopstock erinnert, das sind Anklänge an das altdeutsche Bardentum, die sich in verschiedenen Epochen wiederholen. Die Lyriker der Befreiungskriege vereinigten Klopstockschc und Schillersche Elemente, teutonischen Bardenschwung und die Energie sittlicher Begeisterung; in der alten Burschenschaft wurde das Cheruskerwesen zu einer allerdings nicht beabsichtigten Parodie, und der Klopstocksche Patriotismus erhielt eine taube Nachblüte; in neuester Zeit haben die glänzenden Resultate deutscher Sprach- und Geschichtsforschung die Aufmerksamkeit wieder auf die uralten deutschen Verhältnisse und die deutsche Mythologie hingelenkt, so daß hier und dort ein poetisches Blümchen aus ihrem Garten gepflückt wird, auch eine bedeutende Dichtung wie Jordans „Nibelungen“ sich hier entfaltete. Dem Dilettantismus ist das von Klopstock eingeführte antike Metrum, mit Ausnahme der Hexameters und Distichen wieder anheim gefallen. Auch ist Klopstock einer unserer wenigen großen Odendichter, indem, mit Ausnahme von Hoelderlin und Platen und einigen neuesten Versuchen, die neuere Lyrik sich teils an das Goethesche Lied, teils an die Schillersche Dichtweise anschließt, welche den hinreißenden Schwung durch die ruhige Reflexion mäßigt. Eine Wiedergeburt der Ode in einer neuen Gestalt ist indes eine noch zu lösende Aufgabe der neueren Poesie, indem keine andere lyrische Dichtart die Ode vollkommen ersetzt, welche kühne Gedankensprünge und grandiose Bilder verlangt und deshalb für schwunghafte Dichtergeister eine willkommene Form darbietet. Indessen lehnt sich an Klopstock eine moderne poetische Richtung, über welche viele Kritiker der alten Schule die Achseln zuckten, die politische Lyrik. Die Oden, in denen er die französische Revolution mit Jubel begrüßt, so wie diejenigen, welche sich mit Abscheu von den Revolutions-Gräueln abwenden, gehören ganz in diese vielfach angefeindete Gattung. Der Dichter feiert oder verdammt die nächsten und größten Ereignisse der Zeit, und zwar in einem

würdigen, edelbegeisterten Stil, so daß diese Oden zu seinen besten gehören und wohl einen dauernden Wert in Anspruch nehmen können.*)

Auch der Antipode Klopstocks, Christoph Martin Wieland, (1733—1813) übt keine unmittelbare Wirkung auf unser Jahrhundert mehr aus, indem er es, bei vielseitigen Experimenten, in keiner dichterischen Form zur plastischen Sicherheit brachte, so daß, wie bei den meisten dieser Männer, die Bedeutung des Strebens die künstlerischen Resultate ersetzen muß. Zwar der Gegensatz zwischen der Stoa und dem Epikureismus und die Hinneigung der Talente zu der einen oder andern Seite geht durch alle Zeiten hindurch; aber er hat selten einen so schlagenden Ausdruck gefunden, wie in der Gegenüberstellung Klopstocks und Wielands. Bei Klopstock scheint die Welt nur mit Ideen bevölkert; Persönlichkeiten wandern nur, wie ossianische Nebelschatten, durch seine Gedichte, und das heitere Reich der Sinnlichkeit existiert nicht für seine heroische Tugend. Seine Frauengestalten verschweben in dieser Welt voll überschwenglicher Empfindungen, und nur wo die Ode ein Genrebild hinstellt, wie in der Verherrlichung des Schlittschuhlaufens, bringt er es zu einer gewissen Anschaulichkeit. Wieland dagegen beschränkt seine Gedankenwelt auf eine Philosophie des Lebensgenusses und der menschlichen Glückseligkeit und hat kein Organ für die Musik der höheren Sphären und ihre Verzückungen. Zwar haben auch seine Gestalten keine hellenische Plastik, sondern sie bewegen sich auf farbenreichen Gemälden mit allem Schmelz und allen Verlockungen der Sinnlichkeit. Es sind Reflexions-Figuren, Gefäße, in denen der Dichter seine Ansichten, seine Entwickelungen niederlegt. Deshalb ist auch die Sinnlichkeit Wielands keine naive, sondern eine reflektierte; obgleich das Laster nach des Dichters Absichten nur zur Folie der Tugend dienen soll, wird es mit allem Aufwand des Talents geschildert, die Tugend dagegen muß sich mit einer sehr dürftigen Ausstattung begnügen. Sein Agathon,

*) Klopstock ist kaum noch als ein Ferment in unserer Litteratur zu betrachten, auf den Schulen, wo die Grundlagen ästhetischer Bildung gelegt werden, spielt er meist noch eine wichtige Rolle. Seine „Werke" sind mehrfach in neuen Ausgaben erschienen (1840, 1876 bei Göschen in Stuttgart), sein „Messias", seine Oden, mit und ohne Erläuterungen, in Auswahl, in Schulausgaben. Wir erwähnen von Klopstocks Herausgebern A. L. Bock, R. Boxberger, J. G. Gruber, B. Wernecke. Erläuterungen zu Klopstocks Werke hat H. Düntzer verfaßt, Briefe von und an Klopstock J. M. Lappenberg herausgegeben (1861). Eine Episode aus Klopstocks Leben schildert Ludwig Brunier „Klopstock und Meta" (1860). Im ganzen ist die Klopstocklitteratur ein spärlicher Seitentrieb unserer ins Kraut schießenden Klassicitätsforschung.

sein Aristipp, alle seine Helden bewegen sich nur an einem dialektischen Faden, welcher von der Tugend zum Laster und umgekehrt führt. Seine Tugend ist aber nicht eine heroische, nicht von großen Ideen genährt; sie beruht nur auf der maßvollen Weisheit im Genuß der Lebensgaben. Was für Klopstock die Andacht, das ist für Wieland die Wollust. Andacht ist die himmlische Wollust. Beide beruhen auf dem verzückten Aufgehen des Individuums, auf der unbedingten Hingabe an ein anderes Sein. Mit derselben Vorliebe, mit welcher Klopstock in den Hosianna seiner Engel, in dieser ganzen überirdischen Trunkenheit schwelgt und darüber seine andern Gestalten vernachlässigt, giebt sich Wieland den Orgien der Sinnlichkeit nicht ohne raffinierte Steigerung des Reizes hin und vergißt darüber seine moralischen Endzwecke. Doch während die Schwelgerei Klopstocks in ihrer oft stofflosen Formenstrenge sehr einförmig und ermüdend wirkt: giebt der wechselnde Reiz sinnlicher Gemälde der Feder Wielands eine ebenso bezaubernde, wie gefährliche Macht. Und während Klopstocks harter und schroffer Stil oft der Sprache Gewalt anthut und es zu einer mühseligen Arbeit macht, seinen Gedankenflügen zu folgen: schmiegt sich Wielands Stil leicht und gefällig dem einfachen Gang der Unterhaltung an, und selbst in den Versen scheinen seine langen Perioden so graziös und ungestört fortzuschreiten, so ruhig auszutönen, als ob sie die ebene Bahn der Prosa wandelten. So wurde Wieland mit seiner französierten, attischen Grazie, in seinen auf leichte Unterhaltung berechneten Erzählungen der Liebling aller derer, welche, in dem Jahrhundert Casanovas der heitern Lebensweisheit zugethan, doch den kecken und raffinierten Genuß durch den Schein moralischer Betrachtung und durch ästhetische Verschleierung zu mildern suchten. Wielands Sinnlichkeit liebte die Frivolität, die weltmännische Freiheit; aber nicht den dithyrambischen Schwung, zu welchem sich später Heinse erhob.

Aber auch Wieland ist mehr der Vertreter einer geistigen Richtung, als ein schöpferischer Dichter, der dieser Richtung eine vollendete Kunstform zu geben wußte. Er hat mit Glück nur ein Gebiet angebaut, das Gebiet der Erzählung in Versen und Prosa, das neben den höheren strenggesonderten Gattungen der Poesie doch nur einen beiläufigen Wert beanspruchen darf. Auch war er keine Natur, die sich mit Notwendigkeit von innen heraus entwickelte. Vieles ist ihm äußerlich angeflogen, woraus sich Uebergänge und Widersprüche erklären lassen. Auf seine hausväterliche und patriarchalische Natur war der weltmännische Ton wie ein fremdes Reis gepfropft und schlug nur Wurzel in üppigen Launen seiner Phantasie,

während das Gesetzbuch der bürgerlichen Moral sein Leben bestimmte. Er begann bekanntlich mit einem „Lehrgedicht über die Natur der Dinge," in dem er sokratische Weisheit und anakreontische Lebenslust predigte und sich von den Heroen der Sittenstrenge abwendete. Dann folgte eine rasche Umwandlung, eine Hinneigung zu Milton und Klopstock, ein „Antiovid" voll platonischer Schäferliebe, welcher empfindsame Erzählungen und Briefe von Verstorbenen von weichlicher Phantasie enthielt, der „geprüfte Abraham," eine biblische Bodmeriade, und „die Sympathieen," in denen er sich merkwürdigerweise gegen alles das erklärte, was seine späteren Dichtungen auszeichnete, und was ihm selbst einen Namen verschaffte. Alle diese Werke waren Anlehnungen an fremde Muster, an Klopstock, Young, Thomson, Gessner, und zeigten, wie sich der Dichter gewaltsam zu einer Höhe christlicher Weltanschauung emporschraubte, die seiner leicht organisierten Natur ganz fremd war. Ebenso rasch und schroff trat die Reaktion gegen diese Richtung ein und der Uebergang auf ein Terrain, das ihm in Deutschland eigentümlich angehören sollte. Die strenge Form des Epos und des Drama blieb eine unüberwindliche Schranke für sein Talent, wie sein unvollendetes Epos „Cyrus" und sein Drama „Johanna Gray" nicht nur anderen, sondern auch ihm selbst bis zur Evidenz bewiesen. Dagegen feierte er seine Triumphe auf dem Gebiete der Erzählung und des Romans, angeregt durch Voltaires und Crebillons Vorbild, indem er anfangs diese früher von ihm verdammte Richtung in etwas derber Weise erfaßte, bis er mehr und mehr ein Zögling der frivolen Grazien wurde. Jene derbere Auffassung prägt sich in den „komischen Erzählungen" (1762) aus, in denen die alten Mythen vom Urteil des Paris, Endymion u. s. f. in kecker, fast faunischer Weise behandelt werden.

Während die Poesie Klopstocks den Menschen zum Engel zu potenzieren suchte, setzte Wieland das geistige und tierische Element im Menschen ins Gleichgewicht und baute seine psychologischen oder vielmehr physiologischen Probleme auf den Geheimnissen der Geschlechtsliebe auf. Er machte aus diesem Verhältnis des Geistigen und Sinnlichen eine Frage der Erziehung und Bildung; aber indem er mit seiner Reflexion zwischen beiden hin und her ging, gelangte er zu keiner rechten Einheit, und sein Verstand erklärte sich gegen die Sinnlichkeit, während seine Phantasie sie verklärte. Sein Hauptwerk nach dieser Seite hin bleibt der „Agathon" (1766), ein pädagogischer Roman, welcher die Erziehung des einzelnen zur Tugend schildert, bei der Ausmalung des Lasters aber recht breit und behaglich verweilt. Die verlockenden Sophistereien des Hippias und die verführerischen Reize der Danae imponieren dem Helden wie dem Leser mehr,

als der moralische Niederschlag, der zuletzt aus dieser pädagogischen Retorte herauskommt. Die „Musarion" (1768) zeigt uns die unwürdige Inkonsequenz, zu welcher sich die stoischen Weisen der Schule von den Reizen des Lebens verleiten lassen, — während die Philosophie der Grazien in harmonischer Durchbildung der Verführung trotzt. Im „neuen Amadis" (1771) aber handelt es sich um das weibliche Ideal und um das Verhältnis, in welchem Geist und Schönheit zu demselben stehen. Die Ausführung freilich hat durchaus keine ideale Färbung, sondern stempelt den Amadis zu einem gewöhnlichen „Buhlerroman" voll Apotheosen der sinnlichen Brunst. Wielands „Abderiten" (1773), sein „Aristipp" (1800), sein „Agathodämon" auf dem Gebiete des Romans, sein „Oberon" (1880) und „Gamelin" auf dem Gebiete der poetischen Erzählung geben uns das vollendete Bild eines Autors, der ohne Schwung und Begeisterung, aber mit ebenso vieler Feinheit wie Behaglichkeit den epikureischen Schaum aus Altertum und Mittelalter abschöpft. In „Oberon" ist Wieland ein Epigone des Ariost; aber weil er es in dieser Dichtung am meisten zu einer geschlossenen Form brachte, weil hier seine leichten Versgrazien eine anmutige Blumenkette schlossen, weil hier eine Welt voll Abenteuer, spannender Situationen und lieblicher Naturscenen das Interesse fesselte, ist dieser Oberon Wielands populairstes und noch immer gelesenes Werk geblieben, obschon dasselbe die eigentliche Bedeutung der wesentlichen Richtung des Dichters minder klar und vollständig darlegt, als dies in seinen meisten anderen Schriften geschieht. Doch gerade daß hier keine moralischen Tendenzen das freie Spiel seiner Muse kreuzen, daß hier seine Sinnlichkeit weniger über sich selbst reflektiert, als sich unbefangen im opernhaften Scenenwechsel ergeht, gab dem poetischen Element einen, wenn auch mäßigen Aufschwung, der Handlung einen lebhaften Fortgang und den Schilderungen Wärme und Frische. Während er im „Aristipp" das griechische Altertum durch die etwas trübe Brille französischer und alexandrinischer Weisheit anschaut und schildert, erhebt er sich im „Peregrinus Proteus" (1791), von Lavater und verwandten Zeitrichtungen angeregt, zu einer antiken Mystik, zu einer Verherrlichung des dämonischen Elements, und in seinem „Agathodämon" (1798) mit wenig verkappter Antichristlichkeit und mit einer Anlehnung an das Geheimbund- und Ordensstreben des Jahrhunderts zu einer Apotheose von „Natur und Vernunft," indem er die Geheimnisse „der Religionsstifter" aller Welt ausplaudert.

Wieland gehörte zu jenen passiven Misch- und Grenzgenies, bei denen sich die scharfen ästhetischen Unterschiede ebenso verwischen, wie die scharfen Sonderungen des nationalen Lebens und der Geschichtsepochen. Er war,

wie alle unsere großen Dichter, ein geborener Kosmopolit, angeregt von einer Weltlitteratur, welche die verschiedensten Ingredienzien zu seinen eigenen Werken hergab. Er hat alle epikureischen Elemente der Welt von Ovid und Ariost, Grécourt und Crebillon zusammengeborgt; aber auch aus dieser bunten Garderobe schaut immer mit gleicher Selbstgefälligkeit Wielands ironisch-feines Gesicht hervor. Wenn die Kraft, Gestalten zu schaffen, den Dichter macht, so hat Wieland keinen Anspruch auf diesen Namen. Seine Gestalten sind entweder ganz phantasmagorisch oder sie sind abstrakt, ohne individuelle Lebenskraft und Energie, Telemache, deren Mentor der Dichter ist, der sie, ebenso frivol, wie doktrinair, zu jener Gottweisheit führt, welche das Böse wie das Gute kennt. Die Plastik der antiken Welt war ihm verschlossen, und dennoch kehrte er immer wieder zu dieser Welt zurück, weil die christliche für die Reflexionen seiner Lebensanschauung keinen Raum gab. Das Christentum, das er mit seinem Lucianischem Spott verfolgte, erschien ihm nicht viel anders, als eine neue Auflage des Stoicismus, für den er durchaus kein Organ besaß. Man hat es von ihm gerühmt, daß er die Schönheit von der Moral und Religion emanzipierte und auf ihre eigenen Füße stellte. Doch das Ideal der Schönheit hatte für ihn keine Geltung; dafür zeugen seine eigenen Werke; sie war ihm nur für den Genuß da; sie sollte diesen schaffen, die Weisheit ihn regeln. Wenn er die Schönheit von der Moral und Religion emanzipierte, so gab er sie dagegen in eine unwürdigere Knechtschaft, in die Knechtschaft praktischer Lebenszwecke. Doch auch Wielands Bedeutung, wie die Klopstocks, ist groß für seine Zeit. Er bildete das notwendige Gegengewicht gegen den Kothurnschritt und die religiöse Ueberschwenglichkeit ebenso, wie gegen das pedantische und schwerfällige Wesen, das damals die Sitten der Gesellschaft und den Geist der Litteratur beherrschte. Gegen die Steifröcke und Frisurtürme schickte er seine nackten hellenischen Grazien und Hetären ins Feld; gegen Gellerts steife Moralität und hausbackene Spießbürgerlichkeit die Schüler Epikurs, die sein Gesangbuch und seinen Katechismus kannten; gegen Gottscheds regelrechte und hölzerne Aesthetik seine frei beweglichen Musen, die mit seltener Anmut unter die erstaunten Pedanten hintraten. Sein Stil, der sich mehr an den alten Philosophen, als an den alten Dichtern gebildet, hatte bei aller Breite und Geschwätzigkeit doch einen Reiz und eine Wärme, die damals überraschen mußten, und setzte Muskeln und Gelenke der Sprache in Bewegung, die bei den Zeitgenossen steif und tot zu sein schienen. Er emanzipierte zwar nicht die Schönheit, aber die Sinnlichkeit, die man damals nur wie einen versteckten Feind betrachtete; er brachte Probleme zur Geltung, die durch ihre Neuheit ebenso

überraschten, wie durch ihre Kühnheit blendeten. Seine ausgelassenen Amoretten erschraken vor keiner priapischen Lust; doch nicht das heitere olympische Göttergelächter begleitete ihr Spiel, sondern das schadenfrohe Kichern eines Satyrs, der sich freute, den moralischen Nipptisch umzustoßen, auf dem das damalige Publikum seine sieben Sächelchen aufgestellt. Wieland war ein Meister der Ironie, und zwar nicht der romantischen Ironie, deren ganzes Spiel auf Selbstvernichtung hinausgeht aber jener attischen Ironie, die er mehr als alles Andere den Alten abgelernt, welche an feinen geistigen Fäden die Thorheit ad absurdum führt. Darin besteht der Hauptvorzug seiner prosaischen Schriften. So sind seine „Abderiten“ eine vortreffliche Satyre auf das Spießbürgertum und die kleinstädtischen Verhältnisse.

Der weite Horizont macht Wielands Größe, wie er die Größe aller unserer Klassiker macht. Er wirkte nicht ungünstig auf die Litteratur, indem er das deutsche Wesen verfeinerte und mit bedeutsamen fremden Elementen versetzte; er hat zuerst Shakespeare übersetzt, und in Don Sylvio erinnert er an den Cervantes. Die Mischung schriftstellerischer Elemente in ihm war so originell, und doch seine eigene Originalität wieder so gering, daß seine faunische und patriarchalische Doppelmaske, seine moralisierende Frivolität keinen nachhaltig bestimmenden Einfluß auf unsere Litteratur gewannen. Bei Johann Jakob Wilhelm Heinse (1749—1803) wurde die Genußphilosophie schon wilder, üppiger und dithyrambischer, und gerade die Wielandsche Moral der Beschränkung verschmäht. Heinse hat mehr wahrhaft antike Begeisterung als Wieland, aber noch weniger Fähigkeit, aus sich herauszugehen und eine objektive Gestaltenwelt zu schaffen. Die Elemente, welche die romantische Schule, Heine und das junge Deutschland aus Wieland entlehnt, kamen in so neuen Mischungen zu Tage, daß der Ahnherr der neuen Epikuräer diese jüngsten Nachkommen gewiß verleugnet haben würde. Denn die modernen Sinnlichkeitsapostel gaben die Koketterie mit dem Altertum auf und suchten das Evangelium des Genusses frisch aus der neuen Welt herauszugreifen oder wohl gar auf christlicher Mystik aufzubauen.*)

---

*) Von Wielands Werken, die in mehreren Gesammtausgaben erschienen, (die letzte in 36 Bänden 1839), hat eigentlich nur „Oberon“ Dauer gefunden und ist in zahlreichen Einzelausgaben, oft mit Illustrationen, wie von Zick (1873), von Max v. Kloß (1868 und 1870) stets von neuem vor das Publikum gebracht worden. Die ästhetische Kritik hat sich mit Wieland in Monographieen wenig beschäftigt. Seine Biographie gab J. G. Gruber heraus (4 Bände, 1827); eine Ergänzung derselben bildet die Schrift von L. F. Ofterdinger „Christ. Mart. Wielands Leben und

Noch fragmentarischer, als Klopstock und Wieland, aber auch vielseitiger, anregender, bedeutender, in der Wissenschaft poetisch schwunghaft, in der Poesie an wissenschaftliche Forschungen angelehnt, bestimmte Johann Gottfried von Herder (1744—1803) den Gang der Litteratur, indem er die Einseitigkeiten der Fachgelehrsamkeit aufhob, die wissenschaftliche Einheit anstrebte und mit warmem Herzen das Ideal der Humanität seinem Jahrhundert anpries. Herders Humanität war gleichsam die Quintessenz seiner theologischen, historischen und ästhetischen Bestrebungen, obschon mehr der Ausdruck seines edlen Gemüts, als ein klares und bestimmtes Produkt seines Denkens. Von ihrem Standpunkte aus suchte er die Rätsel der Weltgeschichte zu lösen und den Fortschritt der Menschheit zu regulieren. Was in Frankreich in der Gestalt der „Menschenrechte" die abstrakte Basis des revolutionären Staates wurde: das ward seit Herders Zeiten in Deutschland, unter dem Begriff der Humanität erfaßt, die ideelle Grundlage der wiedergeborenen Kunst und Wissenschaft. Zwar hat auch Herder in späteren Zeiten sich gegen die Begeisterung seiner eigenen Jugend erklärt und, tadelsüchtig und unverträglich, sich von dem Sturm und Drang abgewandt, den er mit hervorrufen half. Doch der Einfluß seines Wirkens blieb davon unberührt, und wenn derselbe auch nicht der Kunst und ihren streng gesonderten Gattungen unmittelbar zu gute kam, so wurde diese doch von der geistigen Bewegung, die er hervorrief, wohlthätig und erquickend berührt. Herder ist der Vater jener produktiven Kritik, der es nicht um den Gegenstand zu thun ist, sondern die ihn als einen willkürlichen Anhaltspunkt für glänzende Deklamationen, geistvolle Exkurse, prächtige Prophetieen, für die wirksame Schaustellung des eigenen Talents betrachtet, einer Kritik, die bis in die neueste Zeit hinein unsere Litteratur beherrscht. Er ist der Vater jener poetischen Prosa, der es nicht auf die Präcision des Ausdrucks und des Begriffs ankommt, sondern die im Rausche dahinstürmt, wie eine unfertige Poesie, deren Sehnsucht nach rhythmischem Takt im ungebundenen Spiel und Schwung, im hochgehenden Wogenschlag der Empfindung und im glanzvollen Flug von Bild zu Bild zu verstummen scheint. So war nicht Wielands behaglich gegliederte, in breite Perioden gegossene

Wirken in Schwaben und der Schweiz" (1877). Ausgewählte Briefe erschienen in 4 Bänden (1815), eine andere Auswahl „denkwürdiger Briefe" gab L. Wieland heraus (2 Bände, 1815), die Briefe an Sophie La Roche F. Horn (1820). Ueber Wielands Beziehungen zu Buchhändlern hat Karl Buchner zwei Schriften veröffentlicht: 1. Wieland und die Weidmannsche Buchhandlung (1871), 2. Wieland und G. Joachim Göschen (1874).

Prosa, so nicht die scharfe und schlagende Prosa Lessings, die brillante und antithesenreiche, aber stets sach- und begriffsgemäße Schillers, die glatte, vornehme, in zartesten Wendungen stets bezeichnende Goethes. Alle diese Autoren hielten die Grenzen von Prosa und Poesie inne; nur Herder übersprang sie in einem Sprühfeuer von Aphorismen, indem er sein ganzes, volles Herz in jede Zeile legte. Das Gefühl war bei ihm vorherrschend; aber das Gefühl drängt nach Einheit hin, während der Verstand die Unterschiede hervorkehrt. So sehen wir bei Herder alles Glauben, Denken, Dichten aus einem Quellpunkte hervorgehen und ohne scharfe Sonderung dahin zurückkehren. Und wie er die Grenzen zwischen Poesie und Prosa verfehlte, so waren für ihn auch die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten, zwischen den einzelnen poetischen Gattungen, welche in gültiger Weise festzustellen Lessings bedeutsames Streben war, nicht vorhanden. Alle Sünden unserer Gefühlsprosa von den Jean Paulschen Streckversen bis zu den tumultuarischen Ueberhebungen des jungen Deutschlands weisen auf ihn zurück. Wer, in der That, seine „kritischen Wälder“ (1769) und seine „Fragmente über die neuere deutsche Litteratur“ (1767) liest, der findet darin den normalen Stil der „jungen Kritik,“ der später bei den Romantikern und Jungdeutschen wiederkehrte, einer Kritik, die wie poetischer Most gährt und schäumt und mit bahnbrechender Gewaltsamkeit auftritt, aber das kritische Maß weniger dem Gesetze der Aesthetik, als der Willkür des eigenen Empfindens entnimmt.

So selbständig Herder als Kritiker auftrat: so wenig war er es als Dichter. In seiner Lyrik ist er meistens didaktisch, oft hypochondrisch; seine „Paramythien“ sind eine verworrene Mischung der griechischen Mythe und christlichen Parabel, seine „Legenden“ weitschweifig, lehrhaft, ohne naiven Glauben und poetischen Reiz; seine „Dramen“ mit Recht gänzlich vergessen. Dagegen traf seine Begeisterung für die Volkspoesie, die sowohl aus seinem überall einheimischen Weltbürgertum, als aus seinen Sympathieen mit dem frischen Quell der Naturempfindung hervorging, eine nachhaltig ergiebige Ader der Litteratur und gab zugleich eine Mustersammlung des musikalischen Liedes, das sich an die einfachen Weisen der Volkspoesie anschließen und an ihnen heranbilden konnte. So wurden „die Stimmen der Völker“ ein tonangebendes Werk, und indem sie den Gesichtskreis der Nation erweiterten und sie auf die Universalität der Poesie hinwiesen, machten sie gleichzeitig auf die Reichtümer aufmerksam, welche die eigene Volkspoesie barg, ein Wink, welchem zuerst die Romantiker folge leisteten. Die Virtuosität, die Herder in den Bearbeitungen der Völkerstimmen bewiesen, eine seltene Gabe der Aneignung und Reproduktion,

die dicht an den Grenzen des eigentlichen dichterischen Talents liegt, bekundete er noch glänzender in seinem „Cid“ (1801), in welchem er die spanische Romanzenwelt in die deutsche Poesie einführte und Eigenes und Fremdes glücklich verschmolz. Seine Hauptwerke bleiben indes „der Geist der hebräischen Poesie“ (1782) und die „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ (1784). Während das erste Werk das Verständnis orientalischer Poesie in mustergültiger Weise erschloß, eröffnete das letztere geist- und phantasievolle Aussichten auf die Entwickelung der Menschheit und suchte, tiefsinnig und an genialen Lichtblicken reich, in Behandlung der Uranfänge geistiger Entwickelung, prophetisch und schwungvoll in den gläubigen Vorahnungen der Zukunft, den Faden nachzuweisen, an welchem sie verläuft. Wir haben hier mehr die aphoristische Grundlage einer Betrachtungsweise, die, von Hegel nachher mit systematischem Ernste durchgeführt, der ideelle Ausgangspunkt für die Fortschrittspartei der Gegenwart wurde. Die Ueberzeugung von der siegreichen Fortentwickelung der menschheit stellte sich hier zum ersten Male mit glänzender Begeisterung der Skepsis entgegen, welche in der Geschichte nichts sieht, als ineinandergeschlungene Kreise von Aktionen und Reaktionen, als ermüdende Wiederholungen derselben Scenen nur mit verändertem Kostüm, als zwecklose Spiele der Leidenschaften und des Zufalls. Doch ebenso wenig fand Herder in der Geschichte nur die Verwirklichung eines christlichen Bauplans der Vorsehung; sein Ideal lag gänzlich außerhalb der theologischen Sphäre. Das Christentum war ihm nicht der Maßstab für die Humanität, sondern die Humanität der Maßstab für das Christentum. Er war einer der freisinnigsten deutschen Theologen, dem unsere neuen Wöllnerianer den Stuhl vor die Thür setzen würden, und wirkte auf diesem Gebiete läuternd und befreiend, ohne verletzend zu werden, weil er nicht mit analytischem Verstande Satzungen auflöste und dogmatische Thatsachen verflüchtigte, sondern nur allem eine phantasievolle, oft enthusiastische Begründung gab. So blieb er ein Hauptvorkämpfer des theologischen Rationalismus, welcher auf die geschichtliche Urzeit des Christentums zurückgeht, seine weiteren Entwickelungen als Ausartungen ignoriert und den Kern seines Wesens in der von Schlacken geläuterten Weisheit der Evangelien und ihrer einfachen Sittenlehre sucht. In dieser Weise hängen seine „christlichen Schriften“ (1794—98) mit seinen „Humanitätsbriefen“ (1793—97) zusammen und ergänzen sich gegenseitig.*)

---

*) Eine umfassende Biographie Herders, vom kritischen Standpunkte aus, wie sie bisher gänzlich fehlte, zu schreibeu hat R. Haym unternommen: „Herder nach seinem

Wenn Herders Einfluß mehr ein wissenschaftlicher blieb und in der Poesie nur auf kosmopolitische Anregung hinausging: so ist dagegen Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) der Hauptträger einer nationalen, noch in unser Jahrhundert hinüberreichenden Bedeutung in Kritik und Produktion. Während Wieland und Herder in ihrer passiven, allempfänglichen Natur die Vermittelung zwischen der deutschen und der Weltlitteratur übernahmen, steht Lessing neben Klopstock auf deutschem Boden, ebenso heimisch wie jene in der universellen Bildung, aber mit größerem Takte herausfühlend, was dem deutschen Geiste und Wesen förderlich. Herder und Wieland und nach ihnen die Romantiker streuten jede beliebige Saat in den deutschen Boden; Lessing kannte seine ursprüngliche Eigentümlichkeit und Kraft und pflanzte nur wahrhaft Gedeihliches. Wie Herder ein Mann der Empfindung, die oft in Empfindlichkeit umschlug: so war Lessing ein Mann des Verstandes, und zwar eines großen, klaren und scharfen Verstandes. Dieser Verstand verlangte eine scharfe Sonderung des Fremden und Nationalen, eine scharfe Sonderung der Kritik und Produktion, sowie der einzelnen poetischen Gattungen. Dies alles hatten jene passiven, reflexions- und phantasiereichen Talente verwischt, so daß eine Grenzregelung vor allem anderen nötig wurde. Eine solche Arbeit des Sortierens und Aufräumens scheint auf den ersten Blick untergeordnet; und doch schuf sie allein die Basis, auf der unsere größten Dichter weiterbauen konnten. Lessings Analyse war eine rettende That, und in ihm kam der rechte Mann zur rechten Zeit. Seine Streitschriften gegen Klotz und Goetze, welche die Namen seiner Gegner verewigten, zeigen die ganze Energie und Schärfe eines vernichtenden Verstandes und bleiben in formeller Beziehung vollgültige Muster schlagender Polemik. Fassen wir Lessings kritisches Wirken zusammen, so läßt es sich ganz unter die oben angeführten Prinzipien unterbringen. Seine Hauptwerke bleiben hier der „Laokoon“ (1766) und die „Hamburger Dramaturgie“ (1768). Im „Laokoon“ schied er Malerei und Poesie, deren Grenzen besonders die seit Thomsons Vorgang überwuchernde deskriptive Dichtung

Leben und seinen Werken“ (1. Bd., 1 Heft 1878). „Herder als Theologe“ wurde von Aug. Werner (1871), „Herder als Pädagoge“ von E. Moores (1876) charakterisiert. „Herders Briefe an seine Braut“ (1858), sowie die „Erinnerungen an Marie Karoline von Herder“ (3 Bde., 1830); die „ungedruckten Briefe aus Herders Nachlaß“ (3 Bde.), die „Briefe Goethes an Herder“ (1858), die „Briefe an Herder von Lavater, Jacobi, Foerster“ (1858), vor allem „Herders Lebensbild“, herausgegeben von seinem Sohne Emil Gottfried von Herder (6 Bde., 1846): das sind die wichtigsten biographischen Dokumente, die über Herder vorliegen.

verwischt hatte. Indem er für die Poesie Bewegung und Handlung verlangte, warf er auf einmal das ganze Handwerkszeug der Schönseligkeit und Selbstbeschaulichkeit beiseite und eroberte den großen poetischen Gattungen und den großen Stoffen den Boden. Jene Zeit war eine Zeit vorherrschender Lyrik und Didaktik. Die Gleimschen Anakreontiker umschwärmten wie Bienen vom Hymettos mit ihrem Honig den deutschen Parnaß; ebenso die Klopstockianer mit ihrem Hymnenaufschwung, der in der „Messiade" die epische Form durchlöcherte und stets in die spärliche Handlung hineinpsalmodierte. Daneben ging der lange Schweif beschreibender Gedichte, der sich an Kleists „Frühling" anschloß und in einer ausgedehnten Galerie von Naturbildern das Menschliche zur Staffage erniedrigte, sowie die Genremalerei der Gessnerianer, welche zwar Menschengruppen in die Landschaft hineinzeichneten, aber nur in vollkommener Bewegungslosigkeit. Auf der anderen Seite ergingen sich die Schüler Gottscheds und Gellerts in langweiliger Didaktik. Wieland selbst war ein Doktrinär, der es in der Poesie nur zur Reflexion, höchstens zur Schilderung brachte, und Herder eine durchaus lyrische Natur, die selbst die Wissenschaft zu begeisterten Aphorismen verzettelte. Wie bedeutend mußte da Lessings reformatorische Kraft, sein Hinweis auf die großen und reinen Gattungen der „Poesie" erscheinen! Die Zahl der Lessing-Kommentare ist Legion. Der im Detailkram unerschöpfliche H. Düntzer hat besonders die Dramen kommentiert. Zu Lessings „Nathan der Weise" haben David Strauß (1864) und Bruno Fischer (1864) interessante Studien geliefert. Von allen Werken Lessings ist „Nathan der Weise" in den zahlreichsten Einzelausgaben erschienen.

Indem das Drama sich für die im „Laokoon" geforderte „Handlung" als die geeignete poetische Gattung darbot, wurde die „Hamburger Dramaturgie" die notwendige Ergänzung des „Laokoon." In ihr führte Lessing mit sicherem Takte die dramatische Dichtung auf die alten Regeln des Aristoteles zurück, bei denen er das Wesentliche vom Zufälligen, das Bleibende vom Vergänglichen sonderte. So gelang ihm der Nachweis, daß die bewunderte dramatische Litteratur der Franzosen, die auf ihre Anlehnung an die antiken Muster pochte, sich nur aus glänzenden Mißgriffen und Mißverständnissen der Lehren des alten Philosophen zusammensetzte und, indem sie die äußerlichen Einheiten festhielt, sich vielfache Sünden gegen den höheren Geist der Tragödie zu schulden kommen ließ. In solcher Weise suchte Lessing die deutsche Bühne von der steifen und geistlosen Herrschaft des französischen Alexandrinerdramas zu erlösen und dagegen durch den Lebensquell des englischen Dramas und seine freie Bewegung

zu verjüngen. Selten ist ein Ziel würdiger, ein Streben erfolgreicher gewesen. Ihm verdankt die deutsche Bühne ihre Wiedergeburt, die deutsche Kritik ein bis jetzt unerreichtes Vorbild, die deutsche Produktion einen Schatz von goldenen Regeln und einen Kompaß, den sie stets nur zu ihrem Schaden unbeachtet läßt. Lessings Kritik war kein Brillantfeuer geistreicher Einfälle, kein Messen nach willkürlichen Maßstäben und von einseitigen Standpunkten aus; sie legte nichts hinein und schob nichts unter, sie lebte sich nur in ihren Gegenstand, in das Kunstwerk, hinein und suchte es mit innerer Notwendigkeit kritisch nachzugestalten. Denn er machte zuerst in Theorie und Praxis klar, daß das Dichten nicht bloß eine große und schöpferische Phantasie, sondern auch einen großen und schöpferischen Verstand erfordere. Der Verstand sollte nicht bloß die Phantasie beaufsichtigen und beschränken; beide sollten organisch mit einander verbunden sein und wie Kopf und Herz im lebendigen Menschen in ungetrennter Thätigkeit wirken. Gerade die höchste Gattung der Poesie, das Drama, erfordert einen seltenen kombinatorischen Verstand, indem die Wirkung des Dramas, die Lessing mit Recht nicht von der lebendigen Darstellung und Vorführung trennen wollte, durch phantastische Verirrungen doppelt gefährdet ist. Das Drama verlangt eine organische Gliederung; es darf nicht bloß eine auf mechanischer Regelmäßigkeit beruhende dürftige Verstandesproduktion sein, wie es die französische Tragödie damals war. Indem Lessing das Gesetz des Aristoteles durch den Kanon der Natur und der inneren Wahrheit belebte und der rhetorischen Verflachung die freie Entfaltung des Charakteristischen gegenüberstellte, ebnete er der deutschen Produktion die Bahn zu bedeutenden Schöpfungen und machte einen gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit notwendig, da diese nichts darbot, was der neuen, so überzeugenden ästhetischen Gesetzgebung entsprochen hätte.

Doch Lessing gab nicht bloß das Gesetz; er gab auch das Beispiel. Die Energie seines Verstandes war so groß, daß sie selbst dichterische Schöpfungen hervorbrachte, die sonst nur aus dem freien Triebe genialer Phantasie entstehen. Lessings Verstand war produktiver, als Herders Phantasie; seine Dichtwerke sind bleibender, als die jener poetischen Naturen, die wir vor ihm betrachteten. Zwar fehlte ihm Schwung und Grazie, er selbst gestand von sich: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen emporschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen.“ Dennoch sagte Goethe mit Recht von ihm: „Er wollte den hohen Titel eines Genies ablehnen; aber seine Werke zeugen wider ihn selber,“ nachdem er das Genie erklärt, „als eine produktive Kraft, wodurch Thaten

entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind." Lessings dramatische Erstlinge haben freilich keinen andern Wert, als, daß sie, gegenüber der Gespreiztheit der Gottschedschen Schule, die Rückkehr zum einfachen und natürlichen Umgangston bezeichneten. In diesem Sinne übersetzte er auch den „Hausvater" von Diderot, um aus dem Arsenal der französischen Litteratur selbst die Waffen gegen die hochtrabenden Nachahmer der Franzosen herbeizuholen. Dagegen war seine „Minna von Barnhelm" (1767) das bahnbrechende deutsche Lustspiel. Hier lehnt sich der Dichter an die frischeste Gegenwart des eigenen nationalen Lebens an; hier wählte er einen deutschen Stoff und schuf deutsche Charaktere; hier zeigte er eine Meisterschaft dramatischer Technik, welche auch der praktischen Bühne zu gute kam. Wie später Goethe im „Götz" zuerst in die deutsche Geschichte, griff Lessing in der „Minna" zuerst in das deutsche sociale Leben. Die größte Phantasie scheitert an ungünstigen Stoffen; der große Verstand wählt den durchgreifenden, der alles vereinigt, was der Nation Interesse einflößen kann. Das dilettantische Herumnaschen in allen möglichen Litteraturen ist zwar eine langanhaltende Modekrankheit der deutschen Poesie; dennoch verdankt diese wahrhaft große und allgemeine Wirkungen nur der Rückkehr zu solchen Stoffen, denen die Sympathie der Nation entgegenkommt. Und wäre dies nicht das richtige Princip — wo blieben dann die Griechen und Shakespeare? Nur was die Gegenwart wahrhaft interessiert, wird auch einst die Zukunft interessieren. Dafür liefert Lessings Minna ein glänzendes Beispiel. Doch auch in formeller Beziehung, durch Wahrheit der Charakteristik, durch glücklichen Ausdruck gesunder Empfindung, durch vorzügliche Handhabung einer eben so klaren wie kräftigen Prosa war sie von unberechenbarem Einfluß auf die Fortbildung des deutschen Dramas. So ist das Stück nach einem Jahrhundert noch ein beliebtes Repertoirestück unserer Bühnen und selbst die Stücke Ifflands und Kotzebues, in denen das Motiv des rührenden Edelmutes in Geldsachen aus „Minna von Barnhelm", wo es allerdings im Uebermaß ausgebeutet ist, entlehnt wurde, haben dem deutschen Publikum den Geschmack an dem geistig so überlegenen Original nicht zu verleiden vermocht.

Minder bedeutend war Lessing auf dem tragischen Kothurn, in seiner „Emilia Galotti" (1772), obgleich auch hier der dramatische Fortgang der Handlung, ihre Verwickelung und Entwickelung und ihre scenische Entfaltung von einer Sicherheit der Technik Zeugnis ablegen, die unseren Dramatikern im Laufe der Zeit wieder abhanden kam. Der Charakter der Orsina hat sogar jenes dämonische Element,

das abzuschildern man stets für ein Vorrecht der am höchsten begabten Dichtergeister gehalten hat. Goethe tadelt mit Recht an dem Stücke jenes Proton Pseudos, „daß es nirgends ausgesprochen ist, daß das Mädchen den Prinzen liebe, sondern nur subintelligiert wird." Wenn er im übrigen noch 1812 sich dahin aussprach, „daß das Stück voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt sei und überhaupt eine ungeheure Kultur ausspreche, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind," so hat er seine Ansicht später wesentlich geändert, indem er 1830 von diesem Drama sagte: „Auf dem jetzigen Grade der Kultur kann es nicht mehr wirksam sein. Untersuchen wir's genau, so haben wir davor Respekt, wie vor einer Mumie, die uns von alter hoher Würde des Aufbewahrten ein Zeugnis giebt." Die Wahrheit scheint uns in der Mitte zu liegen. Lessing fühlte mit feinem Takte für das Volkstümliche heraus, daß der antike Stoff, der seiner Emilie zu grunde liegt, in der ursprünglichen Gestalt seiner Zeit zu fern und fremd sei; doch indem er ihn auf das Niveau der bürgerlichen Tragödie herabsetzte, bedurfte er einer gewaltsameren Motivierung und verrückte die Dimensionen des Stoffes. Dennoch wurde die „Emilia Galotti" das Vorbild jener bis in die neueste Zeit hineinreichenden Gattung des bürgerlichen Trauerspiels und Schauspiels, das stets der Durchschnittsbildung des großen Publikums willkommen blieb, indem es seiner Phantasie nicht zumutete, sich aus Kreisen, in denen sie heimisch war, herauszureißen. Ohne ein solches Gefolge tritt dagegen Lessings „Nathan der Weise" (1779) auf, das große Drama religiöser Toleranz, das in seiner Art in unserer ganzen Litteratur einzig blieb. Das weitverzweigte Humanitätsstreben unserer großen Geister trieb in Lessings „Nathan" seine poetische Blüte, eine Blüte, die das, was ihr an Glanz und Formenschönheit fehlt, durch ihren geistig würzigen Duft ersetzt. Bei aller Lehrhaftigkeit und starkbetonten Tendenz, bei dem reiz- und schmelzlosen Vers, der indes nicht ohne Kraft und Mark ist, bietet das Drama doch genug Leben und Verwickelungen, um, wie damals, noch heute von der Bühne herab zu fesseln. Es ist gleichsam Lessings Vermächtnis, welches in der Nation so tiefe Wurzeln geschlagen hat, daß alle Verkehrtheit frömmelnder Richtungen es nicht auszurotten im stande ist. Lessings Polemik gegen die Orthodoxie war nur engeren Kreisen zugänglich; in seinem „Nathan" verflanzte er den positiven Kern seines Wirkens auf die Bühne, und hier wuchs er zum Baume empor, der seine Segnungen bereits dem dritten und vierten Geschlecht zu teil werden läßt. Er fand in der Menschen- und Bruderliebe, in der Praxis der religiösen Gesinnung

den Mittelpunkt aller koncentrischen Kreise, welche die einzelnen Religionen beschreiben, wie verschieden auch ihre dogmatischen Radien sind.

Lessings Dramen bleiben lehrreich für alle Folgezeit. Die dichterisch Begabten finden bei ihm, was nicht ursprüngliche Mitgift ist, was erlernt werden muß: die Sicherheit in der Beherrschung der dramatischen Form, mit welcher die Rücksicht auf die Bühne und das theatralische Geschick innig verbunden ist, und jene logische Verknüpfung der Handlung, jene menschliche Wahrheit der Charakteristik, von welchen viele überschwengliche Poeten nach ihm allzuweit verirrten. Durch seine kritischen Thaten sowohl wie durch seine dramatischen Muster wurde Lessing der Vorläufer von Goethe und Schiller, mit denen zusammen er, trotz der früheren Zeit seines Wirkens, dem neunzehnten Jahrhundert noch so vollständig und wesentlich angehört, wie dem achtzehnten.*)

---

*) Daß Lessing noch ein mächtiger Faktor unserer neuen litterarischen Bewegung ist: das beweist die Lessinglitteratur, mit welcher sich weder an Wert noch Umfang diejenige über Herder, Klopstock und Wieland messen kann. Biographieen, Monographieen, Erläuterungen zu den einzelnen Werken drängen sich in rascher Folge; ebenso kritische Gesammtausgaben und Ausgaben ausgewählter und einzelner Werke; wir erwähnen als Herausgeber Lessings Karl Lachmann („Lessings Werke", 13 Bde., 1839); (Lachmanns von W. von Maltzahn revidierte Auflage erschien 1853—1857 in 12 Bden.), Karl Gödecke (10 Bde., 1873, 11 Bde., 1874), Richard Gosche (Illustr. Auflage, 8 Bde., 1876), Heinrich Kurz (5 Bde., 1869). Den Biographieen Lessings, welche sein Bruder Karl Gotthelf Lessing (3 Bde., 1793) und Schink (1828) herausgegeben hatte, folgte das rühmenswerte Werk des scharfsinnigen R. M. Danzel (Lessing, sein Leben und seine Werke, 1850), fortgeführt und vollendet von D. E. Guhrauer (2 Bde., 1854). Dies Werk erscheint gegenwärtig in einer neuen, wesentlich verbesserten Auflage. herausgegeben von Boxberger (2 Bde.). Großen Erfolg hatte die im enthusiastischen Ton gehaltene Biographie Lessings von Adolf Stahr (8. Auflage, 1877). Eine englische Biographie von verständiger, doch oft einseitiger Haltung hat James Sime herausgegeben (1877).

Zweiter Abschnitt.

Der Musenhof zu Weimar.

Herzogin Amalie und Wieland — Karl August und Goethe — Herder — Schiller und Goethe — Gäste in Weimar: Jean Paul, Tieck — Beziehungen der Dichter Weimars zu einander, zum Publikum, zum Theater und zur Politik — Die Frauen Weimars.

Am Anfange dieses Jahrhunderts finden wir durch die Liberalität eines Fürsten in der kleinen thüringischen Residenzstadt fast alle großen Geister der deutschen Nation versammelt, so daß die Erinnerungen unserer klassischen Litteratur mit dem Musenhofe Weimars für alle Zeiten verknüpft sind. Die Bildung dieses Musenhofes gehört dem vorigen Jahrhundert an, und wir können den litterarischen Reliquiensammlern nicht in die „Bibliothek" folgen, zu welcher die Briefe und Zettel und Erinnerungen an die großen Männer allmählich herangewachsen sind. Neben der Ausbeute an wahrhaft bedeutenden Gedanken und an echt charakteristischen Zügen findet sich soviel Kleinliches, Gleichgültiges, Triviales in diesen Zettelchen und Briefen, daß der Gewinn einer ganzen Briefsammlung sich oft auf ein Paar treffende Einfälle oder nicht uninteressante Anekdoten beschränkt. „Ach meine Ideale von größern Menschen," schrieb Jean Paul 1796 an seinen Otto, als er die Runde bei Weimars Größen gemacht, und dieser Stoßseufzer Jean Pauls weht uns aus vielen Brief- und Gedenkblättersammlungen jener Zeit unwillkürlich entgegen.

Dennoch bleibt die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Zusammenlebens so hervorragender Geister eine unleugbare, und auch wir müssen, ehe wir Goethes und Schillers Werke kritisch beleuchten, einen Blick auf die Stätte thun, wo ihre größten Schöpfungen entstanden sind! Seit den deutschen Dichterschulen hatte sich die deutsche Litteratur ohne lokale und provinzielle Einheit fortgebildet. Die Schweizer Bodmer und Breitinger, der Göttinger Hainbund, Gottsched und Gellert, dann Weisse in Leipzig, Klopstock in Hamburg, Lessing teils in Breslau und Berlin, teils in Hamburg und Wolfenbüttel, die jungen Stürmer und Dränger am Rhein, die Ostpreußen Kant und Herder, Gleim und seine Schule in Halberstadt: es war eine allseitige Entwickelung des deutschen Geistes, aber ohne Einheit und Mittelpunkt der bewegenden Kräfte. Keiner der größeren Höfe gewährte einen solchen Mittelpunkt. In Berlin herrschte unter Friedrich

der französische Geist. Der große König war zu alt geworden, um die Morgenröte der deutschen Dichtkunst zu begrüßen. Wohl sagte er ihren Aufschwung voraus: doch Lessing, Goethe und die Andern, die ihn heraufführten, blieben ihm fast unbekannt.

In Wien bezeichnete, unter Josephs II. Regierung, Blumauer einen Gipfel der österreichischen Poesie. Wohl versprach der aufgeklärte Monarch die Künste und Wissenschafteu zu schützen; wohl nahm er die Widmung von Klopstocks „Hermannsschlacht" an; doch in Oesterreich herrschten zu viele den Musen fremde und feindliche Interessen, und der Kaiser, ein heller Kopf, aber kein poetisch geartetes Gemüt, geriet im Kampf für die Tendenzen der Aufklärung in zu schroffe und verbitterte Konflikte, um der friedlichen Musen gedenken zu können.

So blieb der Schutz derselben den kleineren Höfen überlassen. In Mannheim erwies sich der Kurfürst Karl Theodor künstlerischen, besonders dramatischen Bestrebungen günstig; Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe war Abbts Freund und der Gönner Herders, den er 1771 nach Bückeburg berufen hatte; von der Landgräfin Karoline von Darmstadt, welche eine Sammlung Klopstockscher Oden drucken ließ, wünschte Wieland, sie möchte Königin Europas sein. Am Hofe zu Darmstadt las Schiller seinen Don Carlos, eine Vorlesung, welcher Herzog Karl August von Weimar beiwohnte, und welche dem Dichter den Titel eines Rates verschaffte. Preiswürdig war die Teilnahme der Höfe von Gotha, Koburg und Meiningen an litterarischen Streben. Hier galt besonders der Humor und sein genialster Vertreter Jean Paul. Unter Ernst II. blühte das Hoftheater zu Gotha, an welchem Eckhof, der größte Schauspieler damaliger Zeit, wirkte; Gotter dichtete dort seine Medea; der feine, geistreiche Thümmel ließ sich 1783, nachdem er seinen Ministerposten in Koburg aufgegeben, in Gotha nieder, wo er bis zu seinem Tode (1817) lebte. Der Verkehr des barocken, geistreichen Emil August mit Jean Paul ist bekannt. Der Fürst komponierte selbst und schrieb im Jean Paulschen Stil sein „Kyllenion oder ein Jahr in Arkadien." Richter nennt ihn den witzigsten Kopf, der je unter einer Krone gesteckt habe. Auch in Koburg bei Herzog Franz war Jean Paul gerne gesehen, ebenso bei dem biedern Herzog Georg von Meiningen, den Jean Paul seinen Freund nennt, und dessen Sinn, Kenntnis und Güte er mehrfach rühmt.

Der Mittelpunkt aller dieser Bestrebungen, welche mit Kunst und Litteratur zunächst das Hofleben schmückten, dann aber durch den Schutz und die ungetrübte Muße, welche den dichterischen Talenten gewährt wurde, auch die deutsche Litteratur selbst förderten, wurde der herzogliche Hof von

Weimar. Dort treffen wir um das Jahr 1800 den Patriarchen der deutsch-französisch-griechischen Schöngeisterei, Wieland, den Vater einer gebildeten und geschmackvollen Gefühlstheologie, Herder, den Frankfurter Patriciersohn Goethe, der sich aus einem jugendlichen Stürmer und Dränger in einen würdigen kleinstaatlichen Minister verwandelt, und endlich den ehemaligen Regimentsmedikus Schiller, der inzwischen Hofrat und Professor geworden und in Weimar die Reihe seiner tragischen Meisterwerke vollendete.

Der Aelteste in diesem Kreise war Wieland, welcher im Jahre 1772 von der Herzogin Amalie als Erzieher des Erbprinzen nach Weimar berufen worden war. Die Herzogin Anna Amalie von Braunschweig, seit 1756 mit dem Herzog Ernst August Konstantin von Weimar vermählt, doch schon seit 1758 Witwe, war eine durch geistige Empfänglichkeit und Strebsamkeit hervorragende Fürstin, die sich nur in einem Kreise voll frisch lebendiger Anregungen wohl fühlte. Die Sympathieen mit Wielands geistigem Streben ließen die Nichte des großen Friedrich diese Anregungen nicht nach Art und Weise ihres Onkels jenseits des Rheines suchen, sondern bei der deutschen Muse. Wieland übte nun bald eine Anziehungskraft auf verwandte, wenn auch minder produktive Naturen. Bertuch, der Uebersetzer des Don-Quixote, siedelte nach Weimar über; vor allem aber der Uebersetzer des Lucrez und Properz, ein preußischer Offizier, Karl Ludwig von Knebel, der, von Wielands Persönlichkeit gefesselt, seit 1773 in Weimar blieb und die Erziehung des jüngsten Prinzen übernahm. Knebels klassisch gebildete, feine, aneignungsfähige Natur, wenn auch nicht frei von Sonderlingsgrillen und krankhafter Verstimmbarkeit, machte ihn zum Vertrauten unserer klassischen Poeten, welche ihn in ihre dichterischen Pläne einweihten und seinen Geschmack gern zum Richter über ihre Schöpfungen machten. Seine Beziehungen zur Herzogin, zu Karl August, zu Wieland und Goethe, zu Schiller und seiner Gattin treten in einer reichhaltigen Korrespondenz hervor, deren letzten Abschluß der von Guhrauer herausgegebene Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774—1832) (3 Thle., 1854) bildet. In diesen Briefen zeigt sich ein feines und zartes Naturempfinden, welches den Hauch des Wetters und draußen die Stimmung des Tages wiederspiegelt, und was sein ästhetisches Glaubensbekenntnis betrifft, so liebte der Schüler des Lucrez, der jedes Wort in seiner Uebersetzung auf der feinsten Wage des Geschmacks wägt, doch nicht bloß die Vorzüge der akademischen Form, sondern erkannte auch die Bedeutung des Inhaltes, betonte den wahren Sinn der Sache und sah in der Poesie nicht bloß die gefällige Freundin, sondern auch die Lehrerin.

Johann Wolfgang von Goethe selbst, am längsten in Weimar

heimisch und sein litterarischer Glanz- und Mittelpunkt, war von dem jungen Herzog in Frankfurt 1774 besucht worden und wurde nach dessen Mündigkeit 1775 als Gast nach Weimar eingeladen. Goethe, 1749 zu Frankfurt aus einer wohlhabenden patrizischen Familie geboren, in behaglichen Verhältnissen aufgewachsen, früh schon angeregt durch die geistesfrische Naivetät der Mutter*), hatte damals, als der Herzog ihn aufsuchte, seine Straßburger und Leipziger Bildungsstationen, seine lebensfrischen Liebesabenteuer mit Gretchen, Friederike und Lili, an welche so viele tote biographische Gelehrsamkeit verschwendet worden, bereits hinter sich und stand als gefeierter Dichter des Götz und Werther an der Spitze der oberrheinischen Kraftgenies und der ganzen tumultuarischen Jugend, welche die alten Größen des deutschen Parnasses zu stürzen suchte, um sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Goethe mit seiner gesunden, lebensvollen, ideal schönen Persönlichkeit wurde der Liebling des jungen Weimarschen Herzogs, der ebenfalls voll Jugendlust und Gedankenfülle, voll Verstand, Charakter und Offenheit, der toten Formen der Gesellschaft und ihres steifen Ceremoniells ebenso müde war, wie des eingerosteten Regierungsschlendrians, und nach einer Verjüngung des Lebens und Wirkens aus eigener Kraftfülle heraus und aus den Anregungen verwandter Naturen strebte. In Weimar durchlebte Goethe mit dem Herzoge eine geniale Sturm- und Drangepoche voll einer oft „wüthigen" Ausgelassenheit, wilder Naturfreude, durch Liebschaften erhellt und „verdüstert," in ihren Ausschreitungen, zu denen im Auge der kleinen Stadt nicht blos das Reitpeitschenduett auf dem Markte, sondern auch das „Schlittschuhlaufen" gehörte, ein Aerger des Philistertums. Goethe war ein Virtuos in allen ritterlichen Künsten und half an den Tagebüchern mitarbeiten, welche über die abenteuerlichen Fahrten nach den nächsten Dörfern geführt wurden.*) Doch bald trat er auch dem Herzog

*) Ein interessanter Beitrag zur Charakteristik der originellen Frau ist neuerdings erschienen: „Frau Rath Briefwechsel von Catharina Elisabet Goethe. Nach den Originalen mitgetheilt von Robert Keil (1871). Die früheren Schriften über Goethes Jugendzeit und Aufenthalt in Frankfurt a. M. sind neuerdings überholt durch die Sammlung: „Der junge Goethe." Seine Briefe und Dichtungen von 1764—1776. Mit einer Einleitung von Michael Bernays (3 Thle., 1875). Den Grundstock dieser Sammlung bilden die in der großen Hegelschen Goethesammlung enthaltenen brieflichen Schätze. Ueber Goethes Aufenthalt in Leipzig berichtet W. v. Biedermann in seiner Schrift: „Goethe in Leipzig" (2 Bde., 1865); von demselben Autor rührt die Schrift her: „Goethe und Dresden." „Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit" (1852) hat H. Düntzer veröffentlicht, der auch mehrfach Darstellungen aus Goethes Freundeskreise herausgab (1856—1868). Eine eingehende Biographie der Friederike Brion von Sesenheim hat Ph. Ferd. Lucius (1877) veröffentlicht.

**) Vergl. A. Diezmann „Goethe und die lustige Zeit in Weimar" (1857).

in Bezug auf die Regierungsgeschäfte näher. Er wurde schon 1776 zur Verwunderung der darüber neidischen, in ihrer Anciennetät gekränkten Beamten geheimer Legationsrat, 1779 wirklicher Geheimerat, 1782 Kammerpräsident. Mit den Würden und amtlichen Sorgen fand auch der Charakter Goethes Maß und Beruhigung. Im Jahre 1783 hielt es der Herzog schon für nöthig, die Taciturnität „seines Herrn Kammerpräsidenten zu entrunzeln."

Die Beziehungen Goethes zu dem geistreichen, scharfen, von weltmännischer Frivolität nicht freien Großherzog Karl August sind durch Veröffentlichung des langjährigen Briefwechsels zwischen dem Dichter und dem Fürsten*) in ein klareres Licht gerückt worden. Der Ton der Briefe Goethes in der ersten Epoche ist durchweg burschikos und formlos; denn wie hätte der Sturm und Drang einer sich kühn über alle Schranken hinwegsetzenden Jugend die Aeußerlichkeiten einer ceremoniösen Form berücksichtigen können? Es scheint indes, als ob diese Formlosigkeit dem Fürsten selbst nicht genehm gewesen wäre. Gewiß in Folge erhaltener Winke nahm Goethe allmählich einen ernsteren und formelleren Ton an, der in später Lebenszeit zu steifer und pedantischer Förmlichkeit versteinerte. Der Herzog selbst bewahrte sich natürlich seine ungenierte Frische und kritisierte besonders die Werke der Weimarschen Dichter, „Wallenstein," „Jungfrau von Orleans," „Egmont," „Braut von Messina," u. a. oft mit schneidender Schärfe.

Die Zeiten, in denen Goethe sein langes Hauptthaar löste und sich vor Uebermut auf der Erde wälzte, waren für immer dahin. Er wurde von Jahr zu Jahr würdevoller, äußerlich verschlossener und erstarrte zuletzt den Fremden gegenüber in einem feierlichen Ceremoniell, dessen starre Rinde nur in vertraulichen Gesprächen und in heiterer Tischlaune schmolz. Sein Sinn für Natur und bildende Kunst fand eine reiche Ausbeute auf seiner italienischen Reise, welche auch sein poetisches Talent mit idealen Motiven befruchtete. Während Goethe, an dem Hofe der verwitweten Herzogin ebenso gern gesehen, wie am Hofe des Herzogs, eine hervorragende Rolle in der Leitung der theatralischen Vergnügungen spielte, welche die geistreiche, lebendige Fürstin liebte, während sich die Darstellungen meist zu diesem Zweck geschaffener Stücke im Lokal der herzoglichen Wohnung,

---

*) Briefwechsel des Großherzogs Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach mit Goethe in den Jahren 1775—1828. Zwei Bände. 1867. Vgl. auch Heinrich Düntzer: „Goethe und Karl August während der fünfzehn Jahre ihrer Verbindung" (2 Bde., 1865).

im Redoutensaal, in der Mooshütte des Tiefurter Parkes drängten, und Goethe sein Talent in Kleinigkeiten und Gelegenheitsdichtungen zu verzetteln drohte: war das Publikum von Weimar anfangs keineswegs mit dieser Kunstpflege einverstanden; der Namen eines schönen Geistes war, wie Wieland an Merck schreibt, nirgends verhaßter, als in Weimar, und wenn die Herzogin auf Reisen ging, so fürchtete man, sie werde einen neuen schönen Geist, den sie aufgefunden, mitbringen. Es bedurfte einer längeren Epoche und größerer Leistungen von Seiten der schönen Geister, als die Bewohner des Herzogtums bisher mit Augen gesehen, um in ihnen das Bewußtsein wach zu rufen, daß ihre Anwesenheit der Stadt und dem Lande zum Ruhme gereiche; doch auch später trat bisweilen der Kontrast zwischen kleinstädtischer Engherzigkeit und dem Weltruhm der großen Geister grell genug hervor, wie überhaupt die Kluft zwischen Litteratur und Publikum, zwischen den Meisterschöpfungen großer Geister und dem Geschmack und Verständnis der Menge in Deutschland bis auf den heutigen Tag eine unübersteigliche geblieben, und nur ein einziger Dichter, Schiller, eine Wirkung auf die Nation erreichte, die mit den Wirkungen der griechischen Tragiker und Shakespeares einigermaßen verglichen werden kann.

Durch Goethe wurde sein Straßburger Mentor, Herder, 1776 aus Bückeburg nach Weimar als Generalsuperintendent und Hofprediger berufen. Goethe hatte wacker, allen Gehässigkeiten zum Trotz, die Anstellung des Freundes durchgesetzt und auch für seine häusliche Einrichtung gesorgt. Freund Humanus, wie Goethe ihn nannte, paßte indes nicht in die Kreise, aus denen dieser seine Mariannen und Philinen entnommen. Das ganze Treiben war ihm verhaßt. So nahm er selbst an den Hoflustbarkeiten nur geringen Anteil und geriet allmählich in eine verstimmte Sonderstellung, deren Abgeschlossenheit zunahm, seit Goethe in Schiller einen Dichtungsgenossen gefunden hatte, dessen anregender Umgang alle poetische Wärme in seiner eigenen Brust entband.

Friedrich von Schiller aus Marbach im Württembergischen (geb. 1759), auf der Karlsschule herangebildet. Mediziner ohne Neigung, Deserteur aus Haß gegen die Disziplin, welche die freie Entwickelung seines Genies hemmte, Theaterdichter in Mannheim, Flüchtling in Oggersheim und Bauernbach, dichterischer Muse lebend in den dürftigsten Verhältnissen in Leipzig und Gohlis, in Dresden und Loschwitz Gastfreund der edeldenkenden und hochgebildeten Körnerschen Familie, hatte auf den abenteuernden Irrfahrten eines Litteratenlebens, welches in die beliebtesten polizeilichen Kategorieen einer jüngst verflossenen Epoche paßt, in Rudolstadt die Bekanntschaft der beiden Töchter der Frau von Lengefeld gemacht,

von denen beide sein Herz und die jüngere seine Hand gewann. In ihrem Hause traf er zuerst 1788 mit Goethe zusammen, der vor nicht langer Zeit von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war. „Sein ganzes Wesen ist nicht das meinige," schrieb Schiller über diese Begegnung an Körner, „seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden." Am meisten fiel wohl der Gegensatz der bürgerlichen Stellung hierbei in die Wagschale. Ein Weimarischer Kammerpräsident konnte mit einem Schriftsteller von so zweideutigen Antecedenzien nicht gut auf gleichem Fuße verhandeln. Die „Räuber" waren Goethe verhaßt als eine wunderliche Ausgeburt von „genialem Wert," aber „wildester Form". Dennoch bewies sich Goethe gerade als Staatsmann tolerant und wohlwollend gegen den jüngeren Dichter, indem er ihm eine außerordentliche Professur der Geschichte in Jena verschaffte. Dort trafen im Mai 1794 die beiden Dichter in einer naturforschenden Gesellschaft zusammen; bei dem Nachhausegehen knüpfte sich ein Gespräch zwischen ihnen an, und Schillers aufmerkende und eingehende Würdigung Goethescher Naturanschauungen über die Metamorphose der Pflanzen förderte eine für jene Männer selbst, wie für die ganze Nation bedeutsame Annäherung. Die Mitarbeiterschaft an den „Horen", die Schiller herausgab, brachte sie in jene dauernde Beziehung, welcher wir ihren Briefwechsel verdanken, den gedankenreichsten in Bezug auf ästhetische Fragen, den die deutsche Litteratur besitzt.*) Doch die „Horen" deckten die Kosten nicht und fanden selbst bei ihren Abnehmern nur geringen Beifall. Ein Zeichen, wie wenig damals unsere großen Dichter auf ein großes Publikum zu rechnen hatten! Darauf erschienen, von Schiller und Goethe im Bunde gedichtet, die Xenien, ein litterarisches Strafgericht über den verdorbenen Geschmack der Zeit und die gehaltlosen Lieblinge des Publikums. In persönlichem und schriftlichem Verkehr wurden diese schonungslosen Distichen geschaffen; oft gab der eine den Gedanken, der andere die Form; der eine dichtete den Hexameter, der andere den Pentameter — es herrschte die vollste geistige Gemeinsamkeit und das persönliche Eigentumsrecht wurde fast gänzlich aufgegeben. Seit jener Zeit gelten Goethe und Schiller auch in der Litteratur

*) Für die Würdigung der Eigentümlichkeit Schillers ist von gleicher Bedeutung sein Briefwechsel mit Körner, in zweiter vermehrter Auflage herausgegeben von Carl Goedeke. (2 Teile. Leipzig 1874.) Ueber die Jugendepoche Schillers, über welche bisher die Streicherschen Memoiren die Hauptquelle waren, giebt jetzt neuen Aufschluß: „Schillers Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald." Herausgegeben von Wendelin von Maltzahn (1875), der an interessanten Bekenntnissen aus dem Atelier seiner jugendlichen Schriftstellerei reich ist. Erwähnenswert ist auch die Schrift: „Schillers Vater" von H. Döring, H. Weismann u. a.

für ein zusammengehöriges Doppelgestirn, so wenig diese Art gemeinsamer Thätigkeit ihnen die Herzen der Nation zuwenden konnte; denn ein Strom fast allgemeiner Erbitterung ergoß sich gegen die litterarischen Machthaber, deren Berechtigung auf die alleinige Herrschaft im Gebiete deutscher Poesie damals noch keineswegs eine unbestrittene war. Schillers akademische Laufbahn hatte inzwischen schon 1793 ein Ende gefunden, indem ihre glänzenden Anfänge durch Kränklichkeit und Krankheit, durch Abneigung gegen den trockenen Ton des Katheders und den immermehr hervortretenden Mangel an gründlicher wissenschaftlicher Vorbildung bald unterbrochen wurden. Im Jahre 1799 machte es die Liberalität des Herzogs dem Dichter möglich, nach Weimar überzusiedeln und dort im Verkehr mit Goethe und im gemeinsamen Streben nach ihren hohen Zielen die letzte, leider! kurz gemessene Zeit seines Lebens hinzubringen. So finden wir mit dem Beginne dieses Jahrhunderts die litterarische Tafelrunde in Weimar vollzählig, obgleich schon im ersten Jahrzehnt desselben Herder und Schiller aus derselben schieden.

Wir haben nur in flüchtiger Skizzierung angedeutet, wie unsere großen Geister in Weimar sich zusammengefunden, indem die genauere Ausführung dem Litterarhistoriker des vorigen Jahrhunderts überlassen bleiben muß. Doch da Weimar der Mittelpunkt war, nach welchem sich alle litterarisch Strebenden drängten, und zugleich ein Wallfahrtsort für die Verehrer des Genius: so giebt ein Bild des gegenseitigen Verkehrs jener großen Männer und ihrer Beziehungen zum Publikum einen lebendigen Einblick in die damalige Stellung der Litteratur znm Volksleben.

Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe wurde durch keine Disharmonie getrübt. So entgegengesetzt die Charaktere dieser Männer waren: so ergänzten sie sich doch wieder in harmonischer Weise. Goethes Urteil war stets tolerant in bezug auf fremdes Dichten, da er frei war von allen doktrinairen Schrullen und von ästhetischer Rechthaberei und so ganz und voll auf sich ruhte, daß ihn die Macht einer fremden Persönlichkeit, mochte sie noch so lange „an seiner Sphäre saugen“, nicht aus dem eigenen Kreise herausziehen konnte. Goethe erkannte später die Vorzüge eines Walter Scott ebenso bereitwillig an, wie die eines Lord Byron; seine allseitige Empfänglichkeit für das Schöne stand im Einklang mit der außerordentlichen Virtuosität, mit der er die verschiedenartigsten dichterischen Formen beherrschte und sich in die Weltanschauung des Hellenismus und des Mittelalters, wie in die des Orients hineinempfinden konnte. Wie hätte er nicht besonders die ihm versagte dramatische Energie der Schillerschen Muse anerkennen sollen, um so mehr, als sie auch dem Glanz des Wei-

marschen Theaters und den Ruf seiner Bühnenleitung zugute kam? Schiller dagegen war schroffer, intoleranter, einseitiger, wie u. a. auch seine Kritik der Bürgerschen Gedichte beweist. Anhänger einer bestimmten philosophischen Doktrin, nicht ohne Herbheit im Ausdrucke seiner Ueberzeugungen, hat er selbst Goethe gegenüber Anwandlungen kritischer Rechthaberei und trifft, wie in seinem Urteil über den „Egmont,“ oft empfindlich die Schwächen Goethescher Schöpfungen. Doch die Ehrfurcht vor dem Genius des Freundes, dem gegenüber er sich einen „poetischen Lump“ nannte, die Teilnahme am Werden und Wachsen seiner Werke, wie z. B. von Wilhelm Meister, für deren lebenswahre Darstellung, für deren Griffe ins volle Menschenleben er bald die philosophische Formel zu finden wußte, die schmeichelhafte Auszeichnung, die der Freundesverkehr mit dem Minister für den bürgerlich untergeordneten Professor und Hofrat zur folge hatte: das alles machte die kritische Bestie zahm, die in Schillers Gehirn mit ihren „kategorischen Imperativen“ immer sprungbereit auf der Lauer lag, und ließ ihn in seinem Verhältnis zu Goethe stets das richtige Maß im Urteil wahren. Wenn er trotz dessen hin und wieder eine empfindliche Saite berührte, so verstand Goethes tolerante Natur rasch wieder auszugleichen und zu vergessen. Auch konnte Schillers Kritik sich in den Xenien mit Behagen austoben, nachdem er Goethe zum Bundesgenossen und Mitschuldigen seiner kritischen Unerbittlichkeiten gemacht hatte.

Nur einmal drohte dem Freundesbunde der beiden Dichter eine bedenkliche Störung. Der in ganz Europa gefeierte Kotzebue, dem seine Zeitgenossen, die Aesthetiker von Fach ausgenommen, keineswegs unter die großen Dioskuren von Weimar stellten, kehrte 1800 nach dieser seiner Vaterstadt zurück, um womöglich in ihrem Bunde der Dritte zu sein. Hier stand ihm indes eine Enttäuschung bevor, die er nur für die Frucht einer kleinstädtischen Intrigue halten konnte. In Goethes Haus bestand ein geistreicher Kreis, der außer Schiller und Goethe fast nur weibliche Mitglieder zählte, darunter die Gräfin Einsiedel, Amalie von Imhoff, Frau von Wolzogen. Kotzebue war bei Hofe empfangen worden; aber Goethe äußerte, es helfe dem Kotzebue nichts, daß er an dem weltlichen Hof zu Japan aufgenommen worden sei, wenn er sich nicht auch zugleich bei dem geistlichen Hofe daselbst Zutritt zu verschaffen wisse. Kotzebue hatte freilich die Frauen für sich; aber Goethe verhinderte durch einen Zusatzartikel zu den Statuten seine Aufnahme und sagte zuletzt, verdrießlich über die fortwährenden Bittgesuche der Frauen, man müsse den Gesetzen, die man einmal als gültig erkannt, treu bleiben; sonst solle man lieber die ganze Gesellschaft aufgeben, da eine zu lange fortgesetzte Treue für

die Damen allerdings etwas Beschwerliches, wo nicht gar Langweiliges habe. Kotzebue bereitete nun, um Goethe für diese Kränkung zu strafen, eine Krönung Schillers auf dem Stadthause vor. Er vereinigte sich dazu gerade mit jenen Damen, welche den auserlesenen Cirkel bei Goethe bilden halfen, vor allem mit der Gräfin Einsiedel, die, stets von Goethe ausgezeichnet, jetzt seine Feindin geworden war. Wenn irgend etwas beweist, daß die klassische Bildung selbst in den großgeistigen Kreisen nicht tief gedrungen war, sondern die „populäre Fiber" vorherrschte, welche mit der großen Menge sympathisierte: so ist es dieser rasche Abfall tonangebender Damen Weimars von Goethe zu Kotzebue. Freilich handelte es sich um eine Verherrlichung Schillers, der gerade nach Leipzig gereist war, um der Aufführung seiner „Jungfrau von Orleans" beizuwohnen. Man wollte Scenen aus Don Carlos, der Jungfrau und Maria Stuart darstellen. Zuletzt sollte das Gedicht von der Glocke vorgetragen werden, und Kotzebue als Meister Glockengießer die aus Pappe verfertigte Form der Glocke mit seinem Hammer entzweischlagen und die darin verborgene Büste Schillers enthüllen, während der Dichter selbst gleichzeitig von Frauenhänden gekrönt wurde. Schiller hatte inzwischen in Goethes Haus erklärt, er werde sich wohl krank schreiben. Doch scheiterte der ganze Plan. Der Bürgermeister wollte nicht die Schlüssel zum Rathaus hergeben, der Vorsteher der Bibliothek nicht Schillers Büste herleihen. So kam die Dichterkrönung, die Kotzebue auf Unkosten Goethes veranstalten wollte, nicht zu stande, und es mischte sich keine Dissonanz in den Feundschaftsbund unserer größten Dichter, welcher bis zu Schillers Tode fortdauerte. Wie tief Goethe von dem Dahinscheiden des Freundes ergriffen worden, wie lange diese schmerzliche Saite in ihm nachzitterte, und welchen unvergänglichen dichterischen Ausdruck er dieser Empfindung gegeben, ist allbekannt und spricht für die tiefe Bedeutung dieser Freundschaft.

Gegenüber dem Freundesbunde Schillers und Goethes und der litterarischen Diktatur der Duumvirn hatten sich Wieland und Herder, jeder auf seine Art und jeder für sich, in litterarische „Frondeurs" verwandelt. Der Stammhalter des dichterischen Weimars, Wieland, war von Hause aus durch die Berufung Goethes gekränkt worden, der ihn in seiner Schrift „Götter, Helden und Wieland" mit allem Uebermut der rheinländischen Stürmer und Dränger angegriffen. Goethe hatte jedoch, zufolge einer Verabredung mit dem Herzog, schon von Frankfurt aus einen freundlichen Brief an den Dichter der Alceste geschrieben, und der leicht versöhnliche und begeisterte Wieland war bald gänzlich von allem Mißmut gegen den großen Sterblichen geheilt. „Seine Seele war so voll

von Goethe, wie ein Tautropfen von der Morgensonne;" er spricht 1775 in einem Briefe an Merck von seiner enthusiastischen Liebe zu ihm „von seiner Freude, daß er, den er wie einen neugebornen einzigen Sohn liebe, dem Vater so schön über den Kopf wachse". In späteren Ergüssen wechselt die Stimmung des reizbaren Poeten gegen Goethe je nach den letzten Eindrücken, die er von ihm empfangen. Bald nannte er ihn nur einen herrlichen Gottesmenschen, der alle glücklich mache (1776), möchte ihn vor Liebe fressen (1778); dann spricht er wieder von Goethes „politischem Frost" und von seiner „Trockenheit und Verschlossenheit", Später wundert er sich einmal über die gute Laune, „die er bei den unzähligen Plackereien der Ministerschaft noch im Satz habe". Grund zum Aerger gab ihm der geniale Ankömmling oft genug. So wurde zu Ettersburg in Wielands Gegenwart seine „Alceste" auf die lächerlichste Weise parodiert (1779), die Arie: „Weine nicht, du meines Lebens Abgott" mit dem Posthorn begleitet und auf den Reim „Schnuppe" ein langer Triller abgeleiert. Da beklagte sich Wieland über den Mangel an Anstand, obgleich er kurz vorher von dem Herzog und von Goethe für seinen Oberon das unbedingteste Lob, ja von letzterem einen ehrlich gemeinten Lorbeerkranz erhalten hatte. Merck fand Wieland 1778 in Folge des Druckes, den die Potentaten Goethe und Herder ausübten, sehr kleinmütig. Den Wechsel seiner Stimmungen kann man in den zahlreichen Briefen verfolgen, die der epikureische Patriarch der Weimarschen Litteraturgemeinde hinterlassen. Die Redaktion des „deutschen Merkur" brachte ihn schon früh mit Schiller in Berührung, dem die Zeitschrift einige der besten Beiträge verdankte. Eine Reise, die Wieland im Jahre 1797 nach Süddeutschland und der Schweiz machte, ließ in ihm den Gedanken einer Uebersiedelung nach seiner alten Heimat aufkommen, wo ihm die zahlreichsten und glänzendsten Auszeichnungen zu teil geworden. In Weimar hielt ihn nur die Freundschaft mit seiner alten Gönnerin, der Herzogin Amalie, welche unwandelbar dieselbe geblieben. Eine Gesamtausgabe seiner Schriften hatte ihn 1798 in den Stand gesetzt, das Gut Osmannstädt zu kaufen; doch kehrte er bereits 1803 nach der Stadt zurück, wo ihn besonders Herder zu gewinnen wußte, dessen Abneigung gegen die Diktatur Goethes und Schillers, sowie gegen die Kantsche Philosophie er teilte. Doch störte bei Wielands versöhnlichem, echt humanem Wesen seine „frondierende" Richtung niemals den geselligen Verkehr, wie denn Schiller bei den Whist- und L'Hombrepartieen im Wielandschen Hause ein gern gesehener Gast war. Indes erlitt Wielands älterer und wohlbegründeter Ruhm durch Goethes und Schillers Dichtungen keine Einbuße. Die alten Freunde, Knebel, Gleim,

Musaeus, blieben ihm treu; es fanden sich neue, wie z. B. Jean Paul. Der König und die Königin von Preußen, welche 1799 nach Weimar kamen, zeichneten ihn in hohem Grade aus, und besonders die Königin Louise erfreute ihn durch die Beweise ihrer Bekanntschaft mit seinen Schriften. Auch der fremde Imperator ließ sich im Jahre 1808 Wieland vorstellen und unterhielt sich mit ihm über Voltaire und Caesar, bis der Greis, der vor Müdigkeit nicht länger stehen konnte, um seine Entlassung bat. Bald darauf wurde er durch den Orden der Ehrenlegion für seine Strapaze entschädigt. Mit mehr Heftigkeit und Konsequenz erklärte sich Herder gegen die Herrschaft Goethes und Schillers. An Goethe hing er zwar nicht nur mit Dankbarkeit, sondern, wie Schiller selbst 1787 an Körner schreibt, mit einer Art von Vergötterung. Doch ward er durch die innige Beziehung zwischen Goethe und Schiller immer mehr erkältet. Sein Urteil über „Wilhelm Meister" war ebenso ungünstig, wie das über Wallenstein. Er haßte Kant und in Schiller den eifrigen Kantianer. Ueber die Xenien war er empört, und mit Unmut wandte er sich von den beiden Freunden, die er nur die „beiden großen Säulen Jachir und Boas" nannte. Der Vertreter der Humanität isolierte sich gegen sein Lebensende in Weimar immer mehr und fand nur Trost in neuerworbenen jüngeren Freunden, von denen besonders Jean Paul sein ganzes Herz gewann.

So sehen wir die Weimarsche Litteraturgemeinde, deren Gesamtwirken doch für den späteren Betrachter auf großen gemeinsamen Principien ruhte, in keineswegs ungestörter Eintracht, in durchgreifenden Meinungsverschiedenheiten befangen, schwankend in ihren gegenseitigen Beziehungen und in der Anerkennung von der Nation geschätzter Werke. Die veröffentlichten Briefsammlungen enthalten eine große Menge von „Ketzereien" und „Impietäten", deren sich ein Mitglied der poetischen Tafelrunde gegen das andere schuldig machte. Was sie zusammen hielt, war doch vorzugsweise die Energie des geistvollen Fürsten, der über kleinliche Spaltungen hinaus das Große und Ganze, die nationale Bedeutung so großer Talente und ihrer Schöpfungen im Auge hatte. Das glänzendste und verdiente Lob hat Goethe seinem fürstlichen Freunde erteilt. Er nennt ihn einen gebornen großen Menschen, der für alles Sinn und für alles Interesse habe, einen Menschen aus dem Ganzen, bei dem alles aus einer einzigen großen Quelle komme. Er habe die Gabe besessen, Geister und Charaktere zu unterscheiden und jeden an seinen Platz zu stellen. Edelstes Wohlwollen und reinste Menschenliebe habe ihn beseelt; er sei größer gewesen, als seine Umgebung. Gerade dafür und für seine Unnahbarkeit gegen fremde Zuflüsterungen spricht der

Zusammenhalt, den er allein dem litterarischen, vielfachen zerspaltenen Kreise in Weimar gab. Wieland widerstand dem Heimweh nach Süden, Schiller den Einladungen nach Norden — nur der Tod löste die Glieder dieser Kette.

Zahlreich waren die Gäste, welche der Ruhm des deutschen Athen an die Ufer der Ilm führte. Unter den ersten befanden sich die Stürmer und Dränger, Goethes Jugendgenossen, die Gebrüder Stolberg, Reinhold Lenz, welcher die auch vou Goethe für sich in Anspruch genommene „Ingenuität der Voltaireschen Huronen" übertrieb und wegen einer noch immer nicht ganz aufgeklärten Katastrophe Weimar plötzlich verlassen mußte (1776)*), Klinger, der wie Lenz auf Goethe drückend wirkte und mit dem Vorlesen seiner Manuskripte ihn so beunruhigte, daß Goethe oft mitten darin entlief, Merck (1779), der mit Goethes „Herumschranzen und scherwenzen am Hofe" nicht zufrieden war und frug, ob es nichts besseres für ihn zu thun gebe?**) Franzosen, wie Abbé Raynal und Villoison (1782), später Frau von Staël, „der Sturmwind im Unterrock" (1803), und Benjamin Constant, sprachen öfters in Weimar ein; auch F. H. Jacobi, Georg Forster, Elisa von der Recke (1784), der Physiognom Lavater (1785), welcher der Herzogin Amalie so gefiel, daß sie erklärte, wäre sie eine große Monarchin, so müßte Lavater ihr Premierminister sein; der Dichter der Lenore, Bürger (1789), der sich bei Goethe mit den Worten einführte: Sind Sie Goethe? Ich bin Bürger; J. H. Voß (1794), der sich gastlicher Herzlichkeit von seiten eines Wieland, Herder und Goethe rühmen durfte u. a.

War Weimar das Musenathen: so bildete die Nachbarstadt Jena seine philosophische Stoa und Akademie. Es ist in der That ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß gleichzeitig mit den größten Dichtern in Weimar die größten Philosophen in Jena ihren Wohnsitz aufgeschlageu. Thüringen war damals das Herz deutscher Bildung, deren Januskopf: Dichtkunst und Philosophie gerade in seiner Zusammengehörigkeit unsere klassische Epoche bestimmte. Reinhold, Fichte, Schelling, Hegel in Jena vertraten nach- und nebeneinander die ganze Fortentwickelung unserer Philosophie, während die beiden Humboldt Staats- und Naturwissenschaften mit feiner ästhetischer Bildung behandelten. So war der Verkehr zwischen

*) Ueber diese Katastrophe stellt eingehende Untersuchungen an O. F. Gruppe in seinem Werk: „Reinhold Lenz, Leben und Werke," (1861).

**) Der dämonische Johann Heinrich Merck, der ein so tragisches Ende nahm ist neuerdings eingehend charakterisiert worden von Georg Zimmermann: „Johann Heinrich Merck, seine Umgebung und Zeit" (1871).

Jena, wo sich eine zeitlang auch eine ästhetische Kolonie, **Hölderlin**, die **Schlegel**, **Gries** u. a. angesiedelt, stets lebendig; die akademische Jugend von Jena brachte einen frischen Lebensstrom in das vornehme Weimar, und die Weimar-Jenenser Briefpost war stets mit den denkwürdigsten Aktenstücken eines geistigen Verkehrs befrachtet, dessen Anregungen für die späteren Geschlechter nicht verloren gehn sollten.

Unter den Gästen, welche der Ruf der Ilmstadt dorthin gezogen, befanden sich zwei, welche auf der Weiterentwickelung unserer Litteratur den größten Einfluß ausgeübt und, obgleich ihnen das Organ für die klassische Formenschönheit, dies Palladium der Weimarschen Tafelrunde, wie überhaupt das Interesse für antike Bildung fehlte, durch das Element des Humors und durch romantische und moderne Tendenzen für diesen Mangel vollkommenen Ersatz boten: **Jean Paul** und **Ludwig Tieck**. Der erste, ein universeller Kopf von ursprünglicher Dichterkraft, darf den Vergleich mit den Größen von Weimar nicht scheuen und hatte vor ihnen das voraus, was wir den „modernen Instinkt" nennen möchten, und den zweiten erhob eine nicht unbedeutende Partei nach Goethes Tod auf den leergewordenen kurulischen Sessel eines litterarischen Diktators.

Jean Paul, geboren in Wunsiedel im Fichtelgebirge am 21. März 1763 als der Sohn des dortigen Kantors und Organisten, späteren Pfarrers, Schüler in Hof und seit 1781 Student in Leipzig, in dürftigen Verhältnissen lebend, von 1787 bis 94 Hauslehrer in verschiedenen Kreisen, erschien in Weimar zuerst 1796, als gerade sein „Hesperus" große Begeisterung besonders bei der Frauenwelt erregt hatte und anfänglichen schriftstellerischen Mißerfolgen der Rausch des ersten litterarischen Triumphes gefolgt war. Goethe nannte in einem Briefe an Schiller das Werk „einen Tragelaphen erster Sorte". Schiller fand darin Imagination und Laune. Später bedauerte Goethe, daß Jean Paul bei manchen guten Partieen seiner Individualität nicht zur Reinigung seines Geschmacks kommen könne, und meldete dann Schiller, die Hundsposttage seien das Werk, worauf das feinere Publikum jetzt seinen Ueberfluß an Beifall ergieße, was Schiller darauf für psychologische Merkwürdigkeit erklärte. Nach der persönlichen Bekanntschaft mit Jean Paul schrieb Goethe über ihn: „Richter sei ein so kompliciertes Wesen, daß er sich die Zeit nicht nehmen könne, ihm seine Meinung über denselben zu sagen. Schiller müsse und werde ihn sehen, und beide würden sich dann gern über ihn unterhalten. In Weimar scheine es ihm übrigens wie seinen Schriften zu gehen, man schätze ihn bald zu hoch, bald zu tief, und niemand wisse das wunderliche Wesen recht anzufassen." Schiller dagegen schilderte ihn nach seinem Besuch in folgender Weise: „Ich habe ihn

ziemlich gefunden, wie ich erwartete, fremd, wie einer, der aus dem Monde gefallen ist, voll guten Willen und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht.“ Später wurde indes die herablassende Freundlichkeit der beiden litterarischen Großmächte gegen Jean Paul durch eine unvorsichtige Aeußerung in betreff Goethes getrübt, und in den Xenien fehlte nicht die strafrichterliche Sentenz über seine Dichtungen.

Jener Aeußerung Schillers zum Trotz sah indes Jean Paul sehr gut „die Dinge außer sich“ und das Charakterbild, das er uns von den großen Dichtern selbst und von dem Leben und Treiben in Weimar entwirft, ist eine der lebendigsten und treffendsten Schilderungen des klassischen Musensitzes. „Schon am zweiten Tage,“ schreibt er an seinen Freund Otto 1796, „warf ich hier mein dummes Vorurteil für große Autoren ab, als wären es andere Leute; hier weiß jeder, daß sie wie die Erde sind, die von weitem im Himmel als ein leuchtender Mond daherzieht, und die, wenn man die Ferse auf ihm hat, aus boue de Paris besteht und einigem Grün ohne Juwelennimbus. Ein Urteil, das ein Herder, ein Wieland, Goethe fällt, wird so bestritten, wie jedes andere, das noch abgerechnet: daß die drei Turmspitzen unserer Litteratur einander — meiden.“ Zu Goethe ging er „ohne Wärme, bloß aus Neugierde“. „Sein Haus frappiert; es ist das einzige Weimars in italienischem Geschmack mit solchen Treppen — ein Pantheon voll Bilder und Statueen; eine Kühle der Angst presset die Brust, endlich tritt der Gott her, kalt, einsilbig, ohne Accent. Sagt Knebel: die Franzosen ziehen in Rom ein — Hm! sagt der Gott. — Seine Gestalt ist markig und feurig, sein Auge ein Licht. — Aber endlich schürte ihn nicht bloß der Champagner, sondern die Gespräche über die Kunst, Publikum u. s. f. und — man war bei Goethe.“ Von Schiller berichtet Jean Paul: „Ich trat gestern vor den felsigen Schiller, an dem wie an einer Klippe alle Fremden zurückspringen. Er erwartete mich aber, nach einem Briefe von Goethe. Seine Gestalt ist verworren, hartkräftig, voll Edelsteine, voll scharfer schneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er spricht beinahe so vortrefflich, wie er schreibt.“

Inniger wurde der Verkehr Jean Pauls mit Herder und Wieland und dauerte auch während seines späteren Aufenthaltes in Weimar im Jahre 1799 ungestört fort. Wie rührend schildert der große Humorist seine erste Begegnung mit Herder! Wir können uns kaum mehr in eine Epoche zurückdenken, in welcher geistige Sympathieen so tief im Gemüte wurzelten. „Unter dem freien Himmel lag ich endlich an seinem Mund und an seiner Brust, ich konnte vor erstickender Freude kaum sprechen — nur weinen,

Herder konnte mich nicht satt umarmen. Als ich mich umsah, waren die Augen Knebels auch naß!"

Gegen den romantischen Wildling Ludwig Tieck, der um das Jahr 1799 nach Weimar kam, war Herder „einsilbig, verschlossen und mürrisch und ließ nichts von jener Liebenswürdigkeit ahnen, die ihm, wenn er wollte, zu gebote stand." Den Dichter der „Räuber" besuchte Tieck in seinem Gartenhause. Er fand ihn „hager und groß, den Oberleib lang gestreckt, die Gesichtsfarbe bleich, die graublauen Augen hatten für gewöhnlich einen kalten Ausdruck, der jedoch schwand, wenn Schiller warm wurde." Beide blieben sich im ganzen fremd, und Tieck schien von diesen Gesprächen eine zeitlebens dauernde Erkältung gegen Schiller davongetragen zu haben, die sich noch spät in dem „spanischen Seneka" Luft machte, dem Ehrentitel, mit dem er den großen Tragödieendichter bezeichnete. Dagegen machte Goethe auf Tieck einen bedeutenden Eindruck. „Das ist ein großer, vollendeter Mensch, Du könntest bewundernd vor ihm niederfallen," sagte sich Tieck nach der ersten Begegnung. Gerade zu Goethe ging in den drei ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die große Pilgerfahrt des jüngeren Geschlechts und aller ästhetisch Gebildeten und Strebenden, nur die Patrioten und Gesinnungsmänner ausgenommen. Diese Wallfahrt verlor indes jede tiefere Bedeutung, seit sie eine Sache der Mode geworden. Der Heiligenschein unserer ganzen klassischen Litteraturepoche strahlte zuletzt um das Haupt des einzig Ueberlebenden, der als Vermittler der Weltlitteratur auch die Sendboten fremder Nationen empfing. Napoleons Anerkennung hatte Goethe ausgezeichnet, während ein preußischer Stabsoffizier, der bei Goethe im Quartier lag, von dem berühmten Dichter nichts wußte, sondern nur meinte, er habe dem Kerl auf den Zahn gefühlt, und er scheine ihm Mucken im Kopf zu haben.

Wir haben gesehen, wie Weimar der Mittelpunkt der deutschen ästhetischen Bildung und das Mekka der Auserwählten und Berufenen war. Man würde sich indes täuschen, wenn man die bengalische Beleuchtung, mit welcher jetzt die Litteraturgeschichte die Gruppen der hervortretenden Geister erhellt, schon für die damalige Zeit als die übliche und allgemein beliebte ansehn wollte. Für die große Menge der Nation verschwanden jene „Klassiker," soweit sie überhaupt volkstümlich geworden, im profanen Getümmel des Litteraturmarktes neben anderen Namen, welche damals einen nicht minder zauberhaften Glanz verbreiteten, während sie jetzt nur noch im Kuriositätenkabinet einer sehr ins einzelne gehenden Litteraturgeschichte fortleben. Wir finden hierfür in den Geständnissen unserer Klassiker selbst zu viele Belege, um daran zweifeln zu können. Schiller

und Goethe waren nur volkstümlich geworden durch ihre ersten Werke, „die Räuber“ und den „Goetz“ und „Werther“ und hatten diese Volkstümlichkeit zum teil wieder eingebüßt. Schillers philosophische Kampf- und Läuterungsepoche, Goethes Hofpoesien, Operetten, dramatische Sentimentalitäten und selbst ideale Meisterdramen befriedigten nur einen auserlesenen Kreis ästhetischer Feinschmecker. Als Goethe von Italien zurückgekehrt war, fand er die Nation und sich selbst „eingeklemmt zwischen Ardinghello und Franz Moor“. Während die Räuberromane zu tausenden abgingen, klagte sein Verleger, die neue Ausgabe der Goetheschen Werke, welche dieser so lange und mit so sorgsamem Fleiß vorbereitet hatte, verkaufe sich sehr langsam. Ardinghello und die Räuber, das waren bei aller Wüstheit doch immer Werke eines Talentes und eines Genies — aber die Flut von Nachahmungen, die sie hervorgerufen, und welche den litterarischen Markt überschwemmten!

Wir betrachten „die Räuber“ als die erste kühne That des Schillerschen Genius! Was wir in ihnen finden, es sind die idealen Züge desselben in ihrer ernsten, oft wüsten Verzerrung, aber auch in ihrer gewaltigen Macht, in ihrem hinreißenden Zauber! Für die Zeitgenossen wog in „den Räubern“ das stoffartige Interesse vor! Das grausam Spannende der Intrigue, die schauerliche Wildheit der Behandlung, die Romantik des freien Lebens im Walde: das machte das Drama zu einem Lieblingsstücke der Massen, die es vielleicht andern ähnlichen Stücken vorzogen, doch nicht der Art, sondern nur dem Grade nach von ihnen verschieden fanden. So ist es kein Zweifel, daß z. B. Zschockes „Abällino der große Bandit“ vom Publikum unbedenklich in eine Linie mit „den Räubern“ gestellt wurde. Wie ein ins Wasser geworfener Stein immer weitere Kreise zieht, welche in demselben Maße an Ausdehnung gewinnen, je flacher sie werden: so ist es mit den poetischen Thaten der Talente, welche alsbald von der Fabrikarbeit ins Breite und Flache hinausgedehnt, damit aber auch dem Publikum zugänglicher werden. Schillers „Räuber“ hatten eine ganze „Räuberlitteratur“ ins Leben gerufen. Da war Cramers „Domschütz“; da lockten in den Katalogen die Retter der unterdrückten Menschheit, die Räuberrepubliken in Italien, die Seeräuberköniginnen, die Banditenbräute im Nonnenkloster, die furchtbaren Mädchenräuber und edlen Banditensöhne, und selbst zu den Füßen des Weimarschen Parnassus und seines von Griechenlands Sonne verklärten Doppelgipfels hatte sich 1798 Rinaldo Rinaldini mit seiner schönen Rosalie und ihren unzähligen Nachfolgerinnen niedergelassen, und sein geistiger Vater, Christian August Vulpius, erfreute sich sogar einer vorläufig illegitimen Schwägerschaft mit dem großen

Dichterfürsten. Ebenso massenhaft war die Produktion auf dem Gebiete der Ritter-Romantik: Veit Weber, Cramer, Spieß, Schlenkert sorgten dafür, daß es Götz von Berlichingen nicht an Nachtretern auf der Bühne und im Roman fehlte. Hierzu kamen die Nachahmungen Werthers, die Siegwartiaden, die sentimentalen Romane Lafontaines; kurz, Schiller und Goethe hatten sich mit ihren Erstlingswerken, denen ein endloser Chorus von Nachtretern folgte, selbst die Bahn des Ruhmes verengt, als sie anderen, klassischen Zielen nachzustreben begannen.

Der geringe Erfolg der Horen, der Mißmut über feindliche Kritiken der Berliner und über die wachsende Massenhaftigkeit der Produktion, welche das Genie in den Schatten zu stellen drohte, waren wohl die Hauptursache der „Xenien“ (1797), von denen noch nicht genug bemerkt ist, daß sie in die erfolgloseste Epoche unserer beiden großen Dichter fallen. Wie groß die Schar ihrer Gegner und der Lieblinge des Publikums war, die nicht zu den Schiller-Goetheschen Fahnen schwuren, darüber geben die Xenien selbst die beste Auskunft. Es verdient Beachtung, daß unsere größten Dichter, um die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zu lenken, sich eines Mittels bedienten, welches doch in den Bereich des Skandals fällt und von den Effektmitteln der Heineschen Litteraturepoche im wesentlichen nicht verschieden ist. „Die Xenien“ waren ein Kraftstück, würdig der alten Sturm- und Drangepoche der Dichter „des Götz“ und „der Räuber“, eine Sammlung litterarischer Pasquille, von schlagender Form und tiefem Gehalt, aber doch über „die fröhliche Posse“ und den „Schabernack“ hinausreichend. Wer je ein ungünstiges Urteil über die beiden Dichtergrößen gefällt, wurde am wenigsten verschont. Die verletzte Eitelkeit machte die bittersten Xenienpillen zurecht. Das litterarische Deutschland unterwarf sich indes keineswegs einem Strafgericht, dessen Urheber damals noch keine marmornen Denkmäler aufzuweisen hatten, sondern mit ihrem Ruhm noch der schwankenden Welle des Tages angehörten. Die Art und Weise der Entgegnungen zeigt am deutlichsten, daß man „die Dichterfürsten“ damals als ganz gewöhnliche Litteraten von zweifelhafter Begabung behandelte; denn selbst die größte persönliche Gereiztheit würde nie den Respekt vor dem anerkannten Genius verleugnet haben. Die Xenien wurden nicht nur als ein Furienalmanach, als eine Heimsuchung der leidenden Menschheit, als eine Landplage dargestellt, sondern es kamen auch die heftigsten Entgegnungen von Dyk, von Manso u. a. Der Breslauer Gymnasial-Direktor veröffentlichte sogar „Gegengeschenke an die Sudelköche in Jena und Weimar“.

Bei dieser Gelegenheit muß der Litterarhistoriker sein Bedauern aus-

sprechen, daß trotz der Ueberflutung der Schiller-Goethe-Litteratur uns noch immer ein Werk fehlt, welches für das Verhältnis unserer Klassiker zum Publikum, das wir hier in flüchtigen Umrissen andeuten, die lehrreichsten Daten geben würde. Was hilft es, immerfort mit litterarischer Glanzwichse das Leben und die Werke unserer großen Geister spiegelblank zu putzen, wenn wir nicht ein genaues Register der verschiedenartigen Verdunkelungen und Sonnenfinsternisse ihres Ruhmes erhalten? Eine Sammlung aller Kritiken der Zeitgenossen über die Werke Schillers und Goethes, zusammengestellt aus sämtlichen damals erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften, Büchern und Briefsammlungen, würde uns erst über das Bild orientieren, welches sich die Mitwelt in verschiedenen Epochen von unseren großen Dichtern entwarf, und welches sich natürlich von dem der Nachwelt vorschwebenden Totalbild wesentlich unterscheiden muß.

Es ist wahr, daß Schillers Ruhm in seinen letzten Lebensjahren sich außerordentlich hob. Zur Aufführung des Wallenstein (1799) kamen der König und die Königin von Preußen nach Weimar. Die erste, 3000 Exemplare starke Auflage des Stückes war rasch vergriffen. Nach der Aufführung der „Jungfrau von Orleans" improvisierten die Bewohner von Leipzig eine ehrfurchtsvolle Huldigung, und in Berlin wurde das neue Schauspielhaus 1802 mit der Darstellung der „Jungfrau" eröffnet. Die letzten Tragödieen machten rasch die Runde über die Bühnen, und bei dem Aufenthalt des Dichters in Berlin wurden ihm große Auszeichnungen zu teil. Auch Goethes Autorität wuchs in den auserlesenen Kreisen! Dennoch war die Opposition der Romantiker im „Athenäum", welche sehr keck gegen Wieland, doch auch gegen Schiller und selbst gegen Goethe keineswegs rücksichtsvoll auftraten, eine neue Kränkung für die litterarischen Machthaber, um so mehr, als sie diese Schlange gleichsam an ihrem Busen genährt hatten, und der geistreiche Ton der Schlegel die nachwachsende Generation mit ihren litterarischen Ketzereien anzustecken drohte.

Von entscheidender Wichtigkeit für die Vermittelung unserer großen Dichter mit dem Publikum blieb stets das Theater, welches seine Wirkungen auch auf jene Kreise erstreckt, denen die buchhändlerische Litteratur weniger zugänglich ist. Das neue Theater in Weimar wurde im Jahre 1790 eröffnet, und Goethe übernahm die Leitung mit einer so uneingeschränkten Macht, daß die Versuchung nahe lag, die Unabhängigkeit vom Publikum zu ganz besonderen Experimenten zu benutzen. „Das Publikum will determiniert sein" — war Goethes Grundanschauung; „seinen schlechten Gelüsten muß entgegengetreten, sein Geschmack geläutert werden." Die Folge war, daß Goethe gleichsam seine litterarischen Studien auf der

Bühne verwertete, und die ehrlichen Weimaraner an ihren Theaterabenden oft an einer ministeriell dekretierten Langenweile zu leiden hatten.

Ueber die theatralische Massenlitteratur glaubte Goethe nicht wegwerfend genug denken zu können. Er schrieb 1760 an Reichardt: „den roheren Teil hat man durch Abwechslung und Uebertreiben, den gebildeteren durch eine Art Humanität zum besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Dankbare, ein redlicher biederer Tiers-Etat, ein infamer Adel rc. und eine durchaus wohlsoutenierte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts an den Unsinn einige Schritte wagte: das sind nun schon seit zehn Jahren die Ingredienzien und der Charakter unserer Romane und Schauspiele.“ Diese Lieblingskost wurde dem Publikum nur karg zugemessen; dafür mußte Weimar Stücke wie den „Groß-Kophta“, den „Bürgergeneral“, später „die natürliche Tochter“ mitansehen, Produktionen, die Goethes geringes dramatisches Talent klar bewiesen, zum teil auch arm an dichterischen Schönheiten waren und auf keinem anderem Repertoire eine Stätte fanden. Mittelmäßige Schauspieler, ein kaltes Publikum, das in Gegenwart des Hofes nicht zu applaudieren wagte und nur selten durch studentischen Zuzug aus Jena ein neues frisches Element in sich aufnahm: das alles machte die Goethesche Theaterdiktatur im ersten Jahrzehnt so unerquicklich wie möglich und zwang ihn auch noch später zu Gewaltmaßregeln gegen Publikum und Kritik. Eduard Devrient schildert in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ das Gebahren des Theaterministers folgendermaßen: „Mitten im Paterre saß er auf einem Sessel, sein gewaltiger Blick beherrschte und lenkte den Kreis um ihn her und hielt die Mißvergnügten oder Parteilosen im Zaum. Als die Jenenser Studenten, deren eigenmächtiges Urteil ihm in Weimar sehr ungelegen war — er beschränkte sie auf mancherlei Weise, verbot ihnen z. B. den Besuch des ersten Ranges — sich einmal zu tumultuarisch äußerten, erhob er sich sogar, gebot Ruhe und drohte die Unruhigen durch die wachthabenden Husaren hinausführen zu lassen. Eine ähnliche Scene führte 1802 die Aufführung des „Alarcos“ von Fr. Schlegel herbei, die dem Publikum denn doch als eine zu starke Zumutung erschien und bei dem ergebenen Beifall der loyalen Partei eine starke Lachopposition hervorrief; da erhob sich Goethe wieder und rief mit donnernder Stimme: „man lache nicht!“ Zuletzt ging er gar so weit, auf einige Zeit jede laute Aeußerung des Publikums sowohl des Beifalls, wie des Mißfallens zu verbieten. Er wollte in dem, was er selbst für angemessen hielt, in keiner Weise beunruhigt sein. Selbst die Kritik hielt er scharf im Zügel; ein Aufsatz Böttichers über seine Direktion, von dessen Abfassung er hörte, veranlaßte ihn

zu der Erklärung, daß, wenn er erscheinen würde, er seinen Posten niederlegen werde; und Böttcher ließ den Artikel ungedruckt."

Bei Gelegenheit des unglücklichen „Alarcos" sprach es Goethe in einem Schreiben an Schiller mit größter Naivetät aus, daß er das Theater zu rein persönlichen Experimenten benutze, ähnlich etwa wie das Herrschelsche Teleskop, welches in dem Goethe-Knebelschen Briefwechsel eine so große Rolle spielt, oder die Döbereinersche Platinastufe: „Ueber den Alarcos bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen alles wagen, weil am Gelingen oder Nichtgelingen nach außen gar nichts liegt. Was wir dabei gewonnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören."

Die Glanzepoche des Weimarschen Theaters war die Zeit von 1799 bis 1805, in welchem die größten dramatischen Schöpfungen des deutschen Genius, die Schillerschen Tragödieen, dort zuerst über die Bretter gingen. Die Schauspielmanier der Natürlichkeitsepoche genügte für das bürgerliche Rührstück und für die Dramen der Stürmer und Dränger, für die zahme und wilde Prosa, aber nicht für den „idealen Vers", für welchen eine neue Schule idealer Darstellung gebildet werden mußte. Das war die Aufgabe, welche sich die Schiller-Goethesche Bühnenleitung zu stellen hatte; das ist ihre bleibende Bedeutung für das deutsche Theater. Die Verssprache war ganz verloren gegangen, und der Jambentakt wurde den Darstellern und den Darstellerinnen von dem ungeduldigen Lehrmeister oft in der handgreiflichsten Weise beigebracht. Gleich schwierig war es, die Dialekte zu beseitigen, da b und p, d und t von den Künstlern gar nicht für vier verschiedene Buchstaben gehalten wurden. Wie vertrugen sich aber diese angeborenen Licenzen mit dem Gesetze idealer Schönheit, welches an die Stelle der bisherigen Naturwahrheit treten sollte! Mit dem „Wallenstein" war indes der Triumph der neuen idealen Darstellung entschieden, welche trotz aller Bedenken der Realisten, zu denen auch Eduard Devrient zu rechnen ist, dem deutschen Theater den bedeutendsten Aufschwung gab. Glücklicherweise fehlte es in Weimar nicht an bildsamen Talenten, welche sich den Lehren der beiden Dichter-Dramaturgen anzuschmiegen verstanden. Da war Schillers Lieblingsschauspieler Graff, der seinen Wallenstein zur Geltung brachte, Malcolmi, ein Vertreter der guten alten Schule, vor allem Pius Alexander Wolf, der sich unter Goethes Leitung zu einem Hauptvertreter der neuen Richtung heranbildete, Genast, trefflich in komischen Rollen, der jüngere Unzelmann, vor Allen aber die Tochter Malcolmis und Gattin Wolfs und die anmutige und talentvolle Jagemann. Mit

solchen Kräften und mit einem von Goethe geleiteten trefflichen Ensemble ließ sich der Kampf mit der alten Routine des Naturalismus wagen.

Es kann indes nicht bezweifelt werden, daß nur Schillers energischem Genius der nationale Aufschwung, die volkstümliche Bedeutung des Weimarschen Theaters zu verdanken ist, und daß es ohne ihn gänzlich den Versuchen einer planlosen Kunstliebhaberei verfallen wäre. Ohne die großen Tragödieen Schillers, welche von Weimar aus die Runde über die bedeutenden deutschen Bühnen machten und so der Weimarschen Initiative die verdienten Ehren sicherten, wäre der Ruhm der kleinen Hofbühne nur ein sehr beschränkter geblieben. Ließ sich doch Schiller selbst mit hineinziehen in den Kreis jener litterarhistorischen Studien, welche Goethe in Scene zu setzen liebte, und welche den Kampf zwischen dem idealen Drama und dem Volksschauspiel, das durch die Bühnenroutine Kotzebues und Ifflands täglich neue Triumphe feierte, unfehlbar, ohne Schillers gewaltige Schöpfungen, zu gunsten der letzteren entschieden hätten! Wie hätte mit Kotzebues „Menschenhaß und Reue“ (1794), diesem europäischen Lieblingsstück, ein „Tasso“ oder eine „Iphigenie“ wetteifern können, von denen Goethe selbst erzählt, daß sie in Weimar wohl gegeben würden, aber nur alle drei bis vier Jahre einmal! Daß die marmorglatte und marmorkalte „natürliche Tochter“ auf der Bühne noch weniger Wirkung haben konnte, verstand sich von selbst, und nur der von Schiller etwas opernhaft eingerichtete Egmont bot Scenen und Tableaus von größerer theatralischer Lebendigkeit! Was aber sollten Voltaires „Mahomet“ und „Tancred,“ die Goethe, was Racines „Phädra,“ die Schiller übersetzte, der deutschen Bühne nützen? Es waren nur zu weit verfolgte Konsequenzen jener dramaturgischen Richtung, welche auf die Bildung eines idealen Darstellungsstiles hinarbeitete. Die Aufführungen des „Ion“ von August Wilhelm Schlegel, des „Alarcos“ von Friedrich Schlegel waren sehr unglückliche Zugeständnisse an die jüngere Schriftstellergeneration und drohten die Geschmacksverwirrung, welche in diesen Stücken herrschte, auch auf der Bühne einzubürgern. In Gozzis „Turandot“, die Schiller bearbeitete, pulsierte schon mehr eine volkstümliche Fiber, und seine Uebersetzung des Shakespeareschen „Macbeth“ erscheint uns trotz aller Ausstellungen der Shakespeareomanen vortrefflich, zeitgemäß und im großen würdigen Stil gehalten, während sich über die Goethesche Einrichtung von Shakespeares „Romeo und Julie“ ein weit weniger günstiges Urteil fällen läßt. Dagegen verlor man sich bereits ganz in das Gebiet der Schulkomödie, als man die von Einsiedel übersetzten „Brüder“ des Terenz und dessen „Andria“ mit altertümlichen Masken spielte. Mit Studien und Aneignungen, diesen letzten

Trümpfen des Dilettantismus, war man weitabgekommen von der Bahn, die zur Gründung eines deutschen Nationaltheaters führen konnte.

Eine Erquickung brachte die Sommersaison in Lauchstädt, wo auch 1803 die Braut von Messina aufgeführt wurde, in das Weimarsche Theaterleben, da dort die frischen Jenenser und Hallenser Beziehungen mitwirkten und die konventionelle Kälte des kleinen Residenzpublikums lebensvoll unterbrachen.

Mit Schillers Tode hörte die thätige Teilnahme Goethes an dem Theater auf. Er behielt wohl noch die Oberleitung, aber mehr dem Namen nach; es ging nichts Tonangebendes mehr von seiner Bühne aus. Im Jahre 1813 wurde dem Dichter der Hofmarschall Graf von Edelink als Intendant zur seite gestellt, und 1817 trat sein Sohn, der Kammerherr August von Goethe, ebenfalls mit in die Direktion. Doch gänzlich beseitigt wurde Goethes Theaterleitung erst durch einen Hund. Der Pudel eines reisenden Schauspielers, Karsten, brachte von Paris wie von anderen deutschen Bühnen den Ruhm eines darstellenden Virtuosen mit; er trat besonders in dem Melodrama „der Hund des Aubry" auf. Der Herzog als großer Tierfreund wünschte den vierbeinigen Künstler auch auf seinem Hoftheater zu sehen; Goethe protestierte, indem er sich auf die Theatergesetze berief. Der Herzog, auf welchen besonders seine Geliebte, Frau von Heygendorff, großen Einfluß übte, die sich früher als Schauspielerin Jagemann unter Goethes Direktion und Regie nicht wohlgefühlt und dem Dichter nicht sehr zugethan war, beharrte auf seinem Willen; Goethe kam um seine Entlassung ein, die ihm vom Herzog in fast ungnädigen Ausdrücken erteilt wurde. So endete die klassische Epoche des Weimarschen Theaters wie eine Tragikomödie. Indes hatte diese Bühne oft genug den Liebhabereien des Ministers gedient, der ja gänzlich verfehlte Stücke aufführen ließ, um die Wirkung einiger Silbenmaße zu studieren — warum sollte sie nicht einmal auch den Liebhabereien des Herzogs dienen, der zwar nicht die vierfüßigen Trochäen des Alarcos, aber dafür einen leibhaftigen vierfüßigen Künstler von den Brettern herab genießen wollte? Mit dieser Ironie schließt die Kunstepoche des klassischen Theaters in Weimar selbst ab, keineswegs aber die Anregungen für die deutsche Bühne, welche sie hervorgerufen hat, und welche bis in die neueste Zeit fortdauern. Schon während der Blütezeit der Weimarschen Schule ist die dramaturgische Richtung Schillers und Goethes lebhaft bekämpft worden, neuerdings, mit dem Ueberwuchern des Realismus, mehren sich ihre Gegner. Sie wird scharf von Eduard Devrient, noch schärfer von Heinrich Laube kritisiert. Einseitige deklamatorische Uebertreibungen sind gewiß in der Schauspielkunst

verwerflich; aber eine nüchterne Poesielosigkeit, welche absichtlich allen Schmelz und Duft von dramatischen Dichtungen abstreift, ist es nicht minder. Es ist wenigstens nicht abzusehen, warum Dramen in Versen geschrieben werden, wenn die Schauspielkunst sich befleißigen soll, diese Verse möglichst wenig zur geltung zu bringen und wie ein Verbrechen zu verbergen*).

Das Ideal der dichterischen Tafelrunde Weimars war das der Humanität, welches sich, je nach den verschiedenen Individualitäten, in prismatischem Farbenspiele brach. Sie war die Seele der ganzen Gedankenwelt, in welcher die großen Geister lebten; aber doch stand ihr Altar in einem Heiligtume, zu welchem die profane Gegenwart keinen Zutritt hatte. Ein Blick auf die Teilnahme, welche sie den großen Bewegungen ihrer Zeit, dem geschichtlichen Völkerdrama, das sich vor ihren Augen entrollte, und den Aeußerungen nationaler Gesinnung schenkten, wird uns beweisen, daß unser klassischer Olymp in einen lichten Aether hineinragte und all' den Völkersturm wie flüchtig verwehendes Gewölk zu seinen Füßen vorüberziehen sah. Es ist thöricht, so scharf ausgeprägten, so groß dastehenden Charakteren aus dieser Gleichgültigkeit gegen ein ihrer Nation drohendes und sie bewältigendes Geschick einen Vorwurf machen zu wollen. Sie war ja nur die letzte Konsequenz einer selbstgenugsamen Bildung, welche in ihrer Abgeschlossenheit zur schönsten unsterblichen Blüte reifte, aber sich mit vollem Bewußtsein der Menge gegenüberstellte und in den nationalen, noch dazu zersplitterten Kämpfen ihrer Zeit einen, der großen Geister unwürdigen Massenspektakel erblickte. Mag dagegen die moderne Poesie in ihrem Anschluß an das Leben der Gegenwart zu weit gehen und oft nur dem flüchtigen Tage dienen — es ist dies doch als ein entschiedener Fortschritt der deutschen Dichtkunst zu begrüßen, durch welchen sie sich den klassischen Vorbildern der Griechen und Römer in der That und in der Wahrheit ebenso nähert, wie sie sich von ihnen äußerlich entfernt, indem sie ihren mythologischen Inhalt und das Spiel mit ihren Formen aufgiebt.

Freilich, in einem von diesen Dichtern war der Zeitgeist so Fleisch und Blut geworden, daß er die Geister, welche den großen Geschicken

---

*) Ueber Goethes Theaterleitung besitzen wir eine eingehende Litteratur. Ernst Pasqué: „Goethes Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt" (2 Bde. 1863); G. v. Weber: „Zur Geschichte des Weimarschen Theaters" (1865); M. G. Gotthardi: „Weimarsche Theaterbilder aus Goethes Zeit. Ueberliefertes und Selbsterlebtes" (2 Bde. 1865); Eduard Genast: „Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers" (3 Bde. 1865); Adolf Schön: „Goethes Verhältnis zum Theater" (Weimarsche Beiträge zur Litteratur und Kunst 1865).

vorausgehen, in seine Werke bannte. Schillers Dramen erschienen wie große Prophezeiungen — in den „Räubern" gährt die Wildheit der französischen Revolution, im „Fiesko" spiegelt sich der 18. Brumaire, im „Posa" die Beredsamkeit der Gironde, im „Wallenstein" der Cäsarische Soldatengeist, in der „Jungfrau" und im „Tell" der Aufschwung der Befreiungskriege. Und suchen wir nun im Leben des Dichters nach dem Kommentar zu diesen Werken, in den zahlreichen, jetzt veröffentlichten Briefen nach dem Schlüssel zu dieser politischen Begeisterung: so werden wir über die Vereinzelung, Spärlichkeit und Zufälligkeit der darin mitgeteilten Ansichten Schillers über die großen Geschicke der eigenen Zeit mit Recht erstaunen. Zwar hatte ihm das revolutionaire Frankreich in Anerkennung seiner „Räuber," die in einer wüsten Bearbeitung unter dem Titel: „Robert, chef des brigands" in Paris zur Aufführung gekommen, das Ehrenbürgerdiplom zugeschickt; zwar hatte er später die Absicht, eine Denkschrift zu gunsten des angeklagten Königs, Ludwigs XVI., dem Nationalkonvent zu übersenden; doch mit Ausnahme einiger zerstreuter Aeußerungen über Bonaparte, den er nicht günstig beurteilte, und über den vandalischen Raub von Kunstwerken, den die Franzosen ausübten, findet sich in seinem so reichhaltigen Briefwechsel kein Zeichen von Teilnahme für die gleichzeitigen geschichtlichen Ereignisse. Während Schiller in seinen Dramen, besonders in der „Jungfrau" und dem „Tell," einem patriotischen Nationalgefühl den wärmsten Ausdruck gab und seinen Dunois z. B. sagen läßt:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!

macht er nirgends die Nutzanwendung auf das eigene Vaterland, sagt in den Xenien:

Deutschland, aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden,
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

und spricht sich in einem Briefe an Jacobi als begeisterter Apostel des Weltbürgertums in folgender Weise aus: „Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit sein und bleiben, weil es nicht anders sein kann; sonst aber und dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein". Ein Streben, dessen Ziel Sophokles und Shakespeare in keine abstrakte Formel gefaßt, aber thatsächlich dadurch erreicht haben, daß sie der vollkommenste Ausdruck ihrer Zeit und ihrer Nation waren! Wie bezeichnend für das Wesen unserer klassischen Litteratur ist

dieser Widerspruch im Denken und Dichten unseres größten politischen Dichters, der seiner Zeit und seinem Volke in der philosophischen Theorie zu entfliehen suchte, während er in seiner dichterischen Praxis wie kein anderer in ihrem innersten Leben wurzelte. Der unverwüstliche Kern des Schillerschen Genius war die anregende Energie des geschichtlichen Geistes, die Begeisterung für das politische Ideal, das Pathos der politischen That; und dieser Kern konnte durch keine Aneignungen eines akademischen Bildungsganges, wie er für Schiller besonders aus seinen Beziehungen zu Goethe erwuchs, zerstört werden.

Was diesen Letzteren selbst betrifft, so war das ruhige Schaffen und der ruhige Genuß des Schönen in Kunst und Natur für ihn ein stillwaltendes Lebensprinzip, auf welchem seine Kraft und Größe beruhte. Für ihn bestand das Tragische der Geschichte in dem Hereinbrechen der rohen Gewalt in harmonische Lebenskreise, in denen ein harmlos liebenswürdiger Genuß der Existenz vorwiegt. „Egmont" war das Ideal der historischen Tragödie, wie sie Goethe schreiben konnte. Daß dieser sein Held sich um Politik nicht kümmerte und an seiner Sorglosigkeit unterging — das macht ihn eben zu *seinem* Helden. Goethe hat fast ein Jahrhundert deutscher Geschichte und zwar eine ihrer bewegtesten Epochen mit durchgelebt. Der Knabe begeisterte sich für Friedrich, wie der Mann für Napoleon. Die Revolution war ihm zuwider, obgleich man sich in seiner Darstellung des Feldzuges in der Campagne, den er im Gefolge des Herzogs von Weimar mitmachte, vergeblich nach Auslassungen über das Jakobinertum umsehn würde. Er betrachtete diesen Feldzug als eine lehrreiche Expedition in Feindesland und studierte verschiedene Phänomene der „Farbenlehre" und des „persönlichen Mutes". Dagegen erklärt er sich in seinen „Venetianischen Epigrammen" entschieden gegen die Freiheitsapostel, von denen doch jeder am Ende nur Willkür für sich suche. Auch protestiert er mehrfach in konservativen Musterwendungen gegen den Umsturz des Bestehenden und spricht sich für das Festhalten an demselben aus, für dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, im Gegensatz zu den gräulichen unaufhaltsamen Folgen gewaltsam aufgelöster Zustände. Er beschuldigt das Franztum, daß es, wie früher das Luthertum, ruhige Bildung zurückdränge. Gegen die Gleichheit, welche die Revolution verkündigte, protestierte er ebenso entschieden, wie gegen den Grundsatz der Volkssouveränetät. Jeder solle nur dem Höchsten gleich sein, indem er in sich vollendet sei, und die Menge werde stets nur zum Tyrannen der Menge werden. Doch hatte er dabei nicht die geringsten Sympathieen für die royalistische Partei und ihre Intriguen. Gerade

daß man den Pöbel betrüge, mache ihn wild; eine große Revolution, erklärte er zu Eckermann, sei nicht die Schuld des Volkes, sondern der Regierung, und in einer Xenie giebt er ja den „Demagogen" selbst den Vorzug vor den „Emigranten":

Mir auch scheinen sie toll, doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit in Sklaven verstummt.

Er hatte gleichsam die französische Revolution aufgesucht, indem er seinen Herzog in die Campagne begleitete. Ihre Schrecken drangen noch nicht in seine Nähe. Im „Bürgergeneral", einer ziemlich witzlosen Posse, im „Großkophta", in einigen anderen Produkten, am schönsten in „Herrmann und Dorothea" finden wir die Anregungen der großen französischen Umwälzung poetisch verwertet. Im übrigen konnte Goethe nach seiner Rückkehr aus Frankreich sich in sein altes Behagen zurückziehn, in die „Aesthetika, Moralia und Physika", und alles Historische „für das undankbarste und gefährlichste Fach" erklären.

Anders verhielt es sich im Jahre 1806, wo der Kriegslärm in seine unmittelbare Nähe drang, und die Legionen des Cäsars dicht bei der Musenstadt Jena einen entscheidenden Sieg erfochten hatten. Die Bedrohung seines persönlichen Freundes, des Herzogs, die Ungerechtigkeit der fremden Eroberer, welche dem Herzog selbst aus der Unterstützung früherer Waffengefährten einen Vorwurf machten, riefen das menschliche Gefühl in der Brust des Dichters zu jenem warmen Erguß edler Entrüstung wach, den Falk uns aufbewahrt hat. Er verteidigte die Handlungsweise des Herzogs und erkärte, seinen Fall und sein Unglück teilen und wie Lucas Cranach mit einem Stecken in der Hand seinem Herrn ins Elend und in die Verbannung folgen zu wollen. „Ich will ums Brod singen", rief er aus, „ich will ein Bänkelsänger werden und unser Unglück in Liedern verfassen! Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt ist; die Schande der Deutschen will ich besingen, und die Kinder sollen mein Schandlied auswendig lernen, bis sie Männer werden und damit meinen Herrn wieder auf den Thron herauf- und euch von dem eurigen heruntersingen! Ja, spottet nur des Gesetzes, ihr werdet doch zuletzt an ihm zu schanden werden. Komm an Franzos! Hier oder nirgends ist der Ort, mit Dir anzubinden. Wenn Du dies Gefühl den Deutschen nimmst oder es mit Füßen trittst, was Eins ist, so wirst Du diesem Volke bald selbst unter die Füße kommen!" Mit dieser heftigen Entrüstung gegen die Fremdherrschaft harmoniert freilich! alles Uebrige, was wir von Goethes Leben und Treiben aus jener Zeit erfahren, so wenig, daß wir dieselbe nur der Eingebung des Augenblickes schuld geben

können. Am 8. Januar 1807, nicht lange nach der Schlacht bei Jena, schreibt Knebel an Jean Paul: „Goethe schickte mir in meiner Not ein paar Flaschen Kapwein, die gerade recht kamen zu einem Manne, den die Franzosen ganz aufs trockene gesetzt. Er selbst war die ganze Zeit mit seiner Optik beschäftigt. Wir studieren hier unter seiner Anleitung Osteologie, wozu es passende Zeit ist, da alle Felder mit Präparaten besät sind. Wir sind mehrere, aber nicht unmutig, noch unglücklich, vielmehr heiter!" Die Teilnahme, welche die lebenden Kämpfer der deutschen Unabhängigkeit dem Dichterfürsten nicht abgewannen, schenkte er ihren Knochen!

Zu dieser Gleichgültigkeit gegen die geschichtlichen Kämpfe kamen noch persönliche Eindrücke hinzu. Die Audienz des großen Dichters bei dem großen Kaiser (1808), der sich nicht nur als Leser, sondern auch als ästhetisch feiner Kritiker des „Werther" legitimierte, erfüllte Goethe mit Bewunderung für Napoleon. In der That entwickelte der Cäsar bei dieser Unterredung eine ästhetische Bildung, deren flüchtig hingeworfene Axiome von außerordentlicher Tragweite waren. Dennoch befanden sich dieselben in offenbarem Gegensatz zu Goethes Weltanschauung und Kunstrichtung und hätten eher einen Schiller befeuern und begeistern können. Das Ideal des Kaisers war die große geschichtliche Tragödie. Darum erklärte er, daß er Corneille, wenn er zu seiner Zeit gelebt, zu einem Fürsten gemacht haben würde; darum lud er Goethe ein, nach Paris zu kommen, weil er dort eine größere Weltanschauung gewinnen und ungeheure Stoffe für seine dichterischen Schöpfungen finden werde; darum rief er mit einer die abgelebte Aesthetik beschämenden Weisheit aus: „Was will man jetzt mit dem Schicksal? Die Politik ist das Schicksal!" Später in Weimar unterhielt sich Napoleon wieder auf dem Balle mit Goethe und sprach seine Verwunderung darüber aus, daß ein so großer Geist nicht die scharfbegrenzten Gattungen (les genres tranchés) liebe. Auch diese Aeußerung spricht für den ästhetischen Sinn des Kaisers; denn gerade nur durch die scharfe Sonderung kann jede Gattung der Poesie zu ihrer höchsten Blüte gedeihn. Das war schon die Ueberzeugung Lessings, und es ist ein großer Fortschritt moderner Poesie, daß nach der jungdeutschen Gährung der Trieb nach Sichtung der einzelnen poetischen Gattungen wieder in ihr lebendig ist. Napoleon hatte in Erfurt, nachdem er Goethe entlassen, zu seiner Umgebung gesagt: das ist ein Mann! (voilà un homme) und Goethe sowie Wieland das Kreuz der Ehrenlegion übersendet. Goethe war nicht minder von der Persönlichkeit des Kaisers geblendet worden und rief im Jahre 1813, als die Zeit der patriotischen Erhebung gekommen war, dem Vater des Dichters Körner zu: „Ja, schüttelt nur an euren Ketten! der

Mann ist euch zu groß, ihr werdet sie nicht zerbrechen, sondern sie nur noch tiefer ins Fleisch ziehn!" Während der Schlachten der Befreiungskriege flüchtete Goethe „aus der Gegenwart" in das Entlegenste und studierte die Geschichte Chinas, um dem bittern Schmerz über das deutsche Volk zu entgehn, „welches so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist". Auch war ihm die politische Moral der Befreiungskriege wenig einleuchtend. „Was ist denn errungen oder gewonnen worden? Sie sagen, die Freiheit — vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen: nämlich Befreiung nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joche. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr und nicht Italiener, dafür aber sehe ich Kosacken, Baschkiren, Kroaten, Magyaren, Kassuben, Samländer, braune und andere Husaren." Daß er bei dieser Gesinnung keine patriotischen Kriegslieder dichten konnte, ist wohl einleuchtend, um so mehr, als es in Goethes Art und Weise lag, nur Selbsterlebtes poetisch zu gestalten. „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen", äußerte er zu Eckermann, „das wäre meine Art gewesen! Aus dem Bivouak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen! Aber das war nicht mein Leben und nicht meine Sache, sondern die von Theodor Körner. Ihn kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu gesicht gestanden hätte. Ich habe in meiner Poesie nie affektiert. Wie hätte ich Lieder des Hasses schreiben können ohne Haß!" Zu bedauern bleibt nur, daß Goethe sich doch verleiten ließ, einen allegorischen Abstecher in das Gebiet des Patriotismus zu machen und in „des Epimenides Erwachen" den Vater Blücher mit dem alten Siebenschläfer, von dessen Existenz der brave Marschall, trotz seines Oxforder Doktordiploms gewiß keine Ahnung hatte, in eine sehr frostige und gesuchte Verbindung zu bringen.

Charakteristisch für dies Leben und Weben Goethes im Kreise der Natur und Kunst, den er mit wachsendem Eigensinn gegen politische Störungen absperrte, ist eine Anekdote, welche uns Soret aufbewahrt hat. Im Jahre 1830 nahm der einundachtzigjährige Goethe den lebendigsten Anteil an dem naturwissenschaftlichen Streit, der in Paris zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire über die Frage der Einheit der organischen Bildung im Tierreiche entbrannt war. Gleichzeitig mit der Kunde von diesem akademischen Streite war die Nachricht von der Julirevolution nach Weimar gekommen. Soret besuchte den Dichtergreis. „Nun", rief er ihm entgegen, „was denken Sie von dieser großen Begebenheit? Der

Vulkan ist zum Ausbruch gekommen; alles steht in Flammen, und es ist nicht ferner eine Verhandlung bei geschlossenen Thüren!“ Und als Soret auf des Dichters Aeußerung einzugehen glaubte und sich über das furchtbare Ereignis, über die Vertreibung der königlichen Familie in Ausrufungen erging, ergab es sich, daß der Dichter gar nicht von jenen Leuten, „sondern von ganz anderen Dingen, nämlich von dem akademischen, für die Wissenschaft so wichtigen Streite gesprochen hatte.*)“

Nicht so ängstlich wie Goethe, der Hohepriester der Natur und ihrer stillen Entwickelung, hatte sich Freund Humanus, Herder, von der Zeit abgesperrt. Die Geschichte der Menschheit fand ja einen lebendigen Fortgang, und Herders begreifendes Nachdenken über die historische Entwickelung hätte sich selbst nur ein Armutszeugnis ausgestellt, wenn es vor den bewegenden Ereignissen der Zeit stillgestanden hätte. Freilich huldigte auch Herder einer Universalität, welcher die Stimmen aller Völker des Erdkreises eben so viel galten, wie die Stimme des eigenen Volkes. Auch war er bereits aus dem Kreise unserer klassischen Größen geschieden, als die Scharen der fremden Eroberer in das Herz Deutschlands vorgedrungen.

*) Die reichste Fundgrube zur Charakteristik Goethes, seiner vielseitigen Bildung, seiner großen und tiefen Anschauung bleiben Johann Peter Eckermanns „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“, ein Werk, dessen drei Bände 1868 zum erstenmale in einer Auflage vereinigt worden sind. Eine Ergänzung zu diesen Gesprächen bilden „Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich v. Müller“, herausgegeben von C. H. Burkhardt, 1870. Auch sie enthalten viele treffende sinnvolle Aeußerungen; namentlich erscheint Goethe hier mehr als der an der Entwicklung des Staatslebens Anteil nehmende Mann, als Weltphilosoph. Eine allseitige Spiegelung des großen Dichters gewährt sein brieflicher Verkehr, dessen Aktenstücke nach und nach der Oeffentlichkeit übergeben worden sind: „Briefe mit den Leipziger Freunden und Freundinnen,“ herausgegeben von O. Jahn (1849), mit Kolte (Goethe und Werther, 1854), mit Herder (Aus Herders Nachlaß, Bd. 1, 1856), mit Lavater (1833), F. H. Jacobi (1846), Merck (drei Sammlungen, 1835, 1838, 1847), mit der Grafin Stolberg (1839). Der Briefwechsel mit Schiller (6 Tle., 1828 u. 1829) und mit Knebel (2 Bde., 1851) ist geistig am bedeutendsten, während für seine späteren Jahre derjenige mit dem Berliner Gesangsmeister Zelter (von 1796 bis 1832) von Interesse ist (6 Bde., 1833—35). Die Briefe mit Herzog Carl August und Frau von Stein erwähnen wir an anderer Stelle. Neuerdings wurden veröffentlicht: Briefe mit dem Staatsrat Schultz (1858), mit Graf Reinhard (1850), mit Sulpice Boisseree (2 Bde., 1862); mit Friedrich August Wolf, herausgegeben von Michael Bernays (1868), mit Christian Gottlob von Vogt, herausgegeben von Otto Jahn (1868), mit den Gebrüdern von Humboldt (1795 bis 1832). Goethes Briefe an Soret (1877). Briefe Goethes an Johanna Fahlmer (1875). Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (3 Bde., 1835) ist meistens eine dichterische Erfindung Bettinens.

Dennoch beweist seine „Ode Germania“ und sein „Klagegesang Deutschlands“, daß seine in Psalmen und Hymnen schwelgende Lyra auch Töne hatte für die Bedrängnis des Vaterlandes.

Jean Paul, der modernste aller dieser Geister, der die elenden Seiten der deutschen Gegenwart mit scharfer Satire geißelte, ohne sich als Dichter je an die großen Stoffe der Geschichte zu wagen, war der einzige, der für die nationale Unabhängigkeit und gegen die Vergötterung der Welteroberer kämpfte und hier trotz seiner Clavis Fichtiana dem angegriffenen Philosophen begegnete. Hatte Jean Paul schon früher Charlotte Corday in einer Dithyrambe in Streckversen verherrlicht, so überließ er auch später nicht, „die Zeit der Zeit“, wie Knebel ihm riet, sondern „sein wohlthätiger prophetischer Geist wurde durch das Stickgas der Zeit angesteckt“; er verfaßte 1808 „die Friedenspredigt“, 1809 die „Dämmerungen für Deutschland“, in denen er sich gegen „das vergiftende Bewundern der Eroberer“ erklärt und dem deutschen Volk Trauerfest- und Bußtage zu begehen anriet, „um am Schmerze den Mut anzuzünden, damit das ganze Volk in der Trauer um eine große Vergangenheit hochaufstehen, die Gemeinschaft der Wunden zugleich sich zu heilen und sich zu rüsten anfeuere“. Später folgte noch „Mars und Phöbus Thronwechsel“ (1814), in welchem besonders das politische Lügensystem auf das schärfste gegeißelt wird, ohne daß Jean Paul jetzt unter dem Schutz siegreicher Heere den Landesfeind heftiger angegriffen, als früher, wo er seiner Macht preisgegeben war. Und als der siegreichen Begeisterung der Völker eine etwas lahme Kongreßpolitik und die burschenschaftlichen Untersuchungen folgten, da schwieg Jean Paul nicht, sondern schrieb, unter den geistvollen Beigaben zu seinem letzten unvollendeten Roman „der Komet“, das große magnetische Gastmahl des Reisemarschalls Worble, eine Satire auf den Wiener Kongreß, und die „Traumgeberei“, eine treffliche Verspottung der Mainzer Centraluntersuchungskommission. Es wurden nämlich fünf Studenten als Demagogen verfolgt, weil sie sich verschworen haben, dem Polizei-Direktor Saalpater und einigen anderen Beamten ängstigende und ärgerliche Träume einzugeben, welche diese durch sympathetischen Zwang zu träumen gezwungen sind!

Wir haben die Stellung unserer klassischen Litteratur zu den gleichzeitigen politischen Bewegungen und Kämpfen betrachtet; es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die gesellschaftlichen Beziehungen der klassischen Dichter zu werfen und auf die Frauen, welche die Huld- und Schutzgöttinnen des Weimarer Parnassus waren.

Prinzessin Amalie, welche gleichsam die Begründerin dieser Dichter-Akademie war, haben wir schon als eine geistreiche, lebensvolle Fürstin

kennen lernen, welche Goethes glänzende Gedächtnisrede verdiente. Mit aufgeschlossenem Sinn für das Schöne, in welcher Gestalt es sich auch offenbare, für Geister und Charaktere, wie mannigfach auch ihre Richtungen und Anschauungen sein mochten, verband sie unermüdlichen Fleiß, selbst in klassischen Studien, indem sie z. B. mit Wieland Griechisch trieb und den Aristophanes las, und bewährte als Regentin auch eine vielseitige praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit. Ihr ältester und liebster Freund blieb immer Wieland — und sein Evangelium, der heitere Genuß des Lebens, schien auch der ihrige zu sein: Ihre Briefe und Tagebuchblätter verraten eine feine Empfindung für alles Schöne der Natur und Kunst und enthalten viele sinnvolle Lebensbetrachtungen.

Eine resigniertere, mehr in sich lebende Frauengestalt war die Gemahlin Karl Augusts, Prinzessin Louise, welche das Nachdenken über den eigenen Charakter in die traurigen Worte ausbrechen läßt: „Ich habe die Ueberzeugung gewonnen, daß meine Existenz auf keine andere wirken kann". Knebel rühmt ihre große Geduld, ihr würdevolles Betragen; Frau von Staël schreibt: „Sie ist das wahre Muster einer von der Natur zum höchsten Range bestimmten Frau. Ohne Anmaßung wie ohne Schwachheit erweckt sie zugleich und in gleichem Grade Vertrauen und Ehrfurcht. Der Heldensinn der Ritterzeit ist in ihre Seele gedrungen, ohne ihr von der Sanftmut ihres Geschlechtes das Geringste zu benehmen". Schillers Gattin nannte sie eine „unterrichtete deutsche Fürstin", und Charlotte von Kalb „eine plastische Natur". Das bedeutungsvollste Urteil aber fällte Napoleon über sie, dem sie durch ihre würdige Haltung imponierte, als sie nach der Schlacht bei Jena den Sieger im Schlosse zu Weimar empfing. „Das ist eine Frau", äußerte er zu seiner Umgebung, „der unsere zweihundert Kanonen keinen Schrecken einzujagen vermochten.

Einen eben so günstigen Eindruck machte auf unsere großen Dichter die junge Großfürstin Maria Paulowna, mit welcher der Erbprinz Karl Friedrich sich im Jahre 1804 vermählte. Schiller, der bekanntlich zu dieser Vermählungsfeier sein gehaltvolles Vorspiel: „die Huldigung der Künste" gedichtet, schrieb an Körner über die Prinzessin: „Sie ist äußerst liebenswürdig und weiß dabei mit dem verbindlichsten Wesen eine Dignität zu paaren, welche alle Vertraulichkeit entfernt. Die Repräsentation als Fürstin versteht sie meisterlich. Sie hat sehr schöne Talente im Zeichnen und in der Musik, hat Lektüre und zeigt einen sehr gesetzten, auf ernste Dinge gerichteten Geist, bei aller Fröhlichkeit der Jugend. Ihr Gesicht ist anziehend, ohne schön zu sein, aber ihr Wuchs bezaubernd. Sie scheint einen sehr festen Charakter zu haben, und da sie das Gute und Rechte

will, so können wir hoffen, daß sie es durchsetzen wird". Noch begeisterter sprach sich Wieland über die russische Fürstin aus, der von ihrer Ankunft eine neue Epoche in Weimar datieren wollte: „Das Unbeschreibliche muß, wie Sokrates sagt, selbst gesehen werden. Alles, was ich Ihnen vor der Hand von ihr sagen kann, ist, daß unter allen Erdentöchtern ihres Alters schwerlich eine lebt, die mit ihr zu vergleichen wäre. Sie ist über allen Ausdruck liebenswürdig. Es scheint unmöglich, mehr angeborene Majestät mit einer vollkommneren Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit und mit allem Verstand, aller Feinheit und Schicklichkeit im Betragen gegen alle Arten Menschen, kurz, mit dem πρεπον, das nur die große Welt geben kann, eine reinere Unschuld der Seele, Herzensgüte und Holdseligkeit zu vereinigen". Die bedeutsamen Anregungen der im Jahre 1859 verstorbenen Großherzogin haben bis in die neueste Zeit in Weimar fortgewährt.

Nächst dem fürstlichen Dreigestirn verdienen die Frauen und Geliebten unserer großen Dichter, insoweit sie die Grazien und Musen des Weimarschen Dichterhofes waren, flüchtige Skizzierung, um so mehr, als die Fäden, welche aus diesen Kreisen klassischer Bildung zur jungdeutschen Epoche hinüberleiteten, leicht nachweisbar sind, und die moderne Theorie der Frauen-Emanzipation in der genialen Praxis unseres klassischen Athens ebenso Wurzeln schlug, wie in den Lehren der französischen Sozialisten. „Ach, hier sind Weiber", schrieb Jean Paul, der überall von einem Entzückungstaumel der Frauen umgeben war, 1796 an seinen Otto, und 1799 bei seinem zweiten Aufenthalt in Weimar: „Hier ist alles revolutionair kühn, und Gattinnen gelten nichts. Wieland nimmt im Frühling seine frühere Geliebte: die La Roche ins Haus, um aufzuleben, und die Kalb stellte seiner Frau den Nutzen vor." Auch erfahren wir, daß Schiller der Frau von Kalb eine gemeinschaftliche Reise nach Paris vorgeschlagen hatte. Und diese Frau von Kalb war die Geliebte der beiden deutschen Dichter, welche in ihren Werken meistens die platonische Liebe verherrlicht, die Geliebte eines Schiller und Jean Paul. „Sie hat zwei große Dinge", schreibt der Letztere von ihr, „große Augen, wie ich noch keine sah, und eine große Seele. Sie spricht gerade so, wie Herder in den Briefen über Humanität schreibt. Sie ist stark, voll — auch das Gesicht. Drei Viertel Zeit brachte sie mit Lachen hin (dessen Hälfte aber nur Schwäche ist) und ein Vierteil mit Ernst, wobei sie die großen, fast ganz zugesunkenen Augenlieder himmlisch in die Höhe hebt, wie wenn Wolken den Mond wechselweise verhüllen und entblößen". Als Jean Paul in dieser genialen Frau das Vorbild seiner Titanide erblickte (1796), hatte ihr Roman mit Schiller, der in Mannheim 1784 begonnen, bereits sein Ende erreicht; er hatte sie

schon ein „seltsam wechselndes Geschöpf“ genannt, ohne Talent glücklich zu sein, inkonsequent, starkgeistig, und von ihr behauptet, daß Leidenschaft und Kränklichkeit zusammen sie manchmal an die Grenze des Wahnsinns geführt haben. Doch auch Jean Paul ließ sich von dieser Studie zu seiner „Linda“ nicht lange fesseln; sie predigte die „freie Liebe“ mit einer Kühnheit, welche die späteren Sozialreformers in Schatten stellte. „Das Ködern mit dem Verführen“, rief sie Jean Paul zu, „ach, ich bitte, verschonen Sie die armen Dinger und ängstigen Sie Ihr Herz und Gewissen nicht mehr! Die Natur ist schon genug gesteinigt. Ich ändere mich nie in meiner Denkart über diesen Gegenstand. Ich verstehe diese Tugend nicht und kann um ihretwillen keinen selig sprechen. Die Religion hier auf Erden ist nichts Anderes, als die Entwickelung und Erhaltung der Kräfte und Anlagen, die unser Wesen erhalten hat. Keinen Zwang soll das Geschöpf dulden, aber auch keine ungerechte Resignation. Immer lasse der kühnen, kräftigen, reifen, ihrer Kraft sich bewußten und ihre Kraft brauchenden Menschheit ihren Willen; aber die Menschheit und unser Geschlecht ist elend und jämmerlich. Alle unsere Gesetze sind Folgen der elendesten Armseligkeit und Bedürfnisse und selten der Klugheit. Liebe bedürfte keines Gesetzes u. s. f.“

So schrieb die Titanide von Weimar, und weder Heine noch das junge Deutschland, weder Fourier noch père Enfantin haben sie an starkgeistiger Kühnheit übertroffen. Die Ideen dieser Frau, wie sie in ihren Briefen vorliegen, sind hingeschleuderte Offenbarungsblitze; ihre Sätze, oft rebellisch gegen den Zusammenhang der Syntax, enthalten großartige Bilder und atmen überschwenglichen Taumel der Empfindung und ewiges Ungenügen. Sie ist in der klassischen Welt Weimars eine anomale Erscheinung und paßte nur für den Schiller „der Räuber“ und für den formlosen Jean Paul in seiner Glanzepoche, in welcher er den Titan schuf. Frau von Kalb starb 1842 im hohen Alter von zweiundachtzig Jahren in Berlin im Palais der Prinzessin Marianne, die sich der erblindeten Greisin angenommen. Einer Sybille gleich erschien sie den später Lebenden, „diese greise, kräftige hohe Gestalt mit den großen, schwarzen toten Augen, mit dem fast unheimlichen, heftig ausgestoßenen, häufigen Lachen, mit den bedeutenden, oft orakelartigen Sprüchen und Ausrufungen, mit dem treuen Gedächtnis, welches siebenzig Jahre des reichsten Lebens überblickte.*)

„Gattinnen gelten nichts“, schrieb Jean Paul. Frau von Kalb war verheiratet mit einem unbedeutenden Manne; ebenso Frau von Stein,

*) So schildert sie Saupe. Vergl. Zwölf Frauenbilder aus der Goethe-Schiller-Epoche von Arnold Schloenbach (1856).

die Geliebte Goethes, das Urbild seiner Iphigenie, die Frau, welche zehn Jahre lang die Muse des großen Dichters gewesen. Nicht orakelhaft und leidenschaftlich — sanft, still und klar mußte Goethes Muse sein. „Sie sieht die Welt, wie sie ist", schrieb dieser von der Freundin, der er sich wie durch Seelenwanderung verwandt glaubte, „und doch durchs Medium der Liebe. So ist auch Sanftmut der allgemeine Ausdruck". Schiller nennt sie eine wahrhaft eigene, interessante Person, von welcher er begreife, daß Goethe sich so ganz an sie attachiert hat. „Schön kann sie nie gewesen sein, aber ihr Gesicht hat einen sanften Ernst und eine ganz eigene Offenheit. Ein gesunder Verstand, Gefühl und Wahrheit liegt in ihrem Wesen". Doch diese liebenswürdige, milde Frau von Stein war eben so leicht verletzlich, und als Goethe dem Fräulein Christiane Vulpius seine Alltagsneigung zuwendete, da fühlte sich die Aristokratin des Geistes von Goethe tief beleidigt, und Iphigenie konnte nicht genug Ausdrücke der Verachtung finden für das Clärchen, das sie zu verdrängen gewagt. Goethe selbst fand dies Gefühl bei Frau von Stein so unbegreiflich, daß er es nur einer „vorsätzlichen Laune" und einem — Diätfehler zuschreiben wollte. „Unglücklicherweise hast Du schon lange meinen Rat in Absicht des Kaffees verachtet und eine Diät eingeführt, die Deiner Gesundheit höchst schädlich ist. Es ist nicht genug, daß es schon schwer hält, manche Eindrücke moralisch zu überwinden, Du verstärkst die hypochondrische quälende Kraft der traurigen Vorstellungen durch ein physisches Mittel, dessen Schädlichkeit Du eine Zeit lang wohl eingesehn, und das Du aus Liebe zu mir auch eine Weile vermieden und Dich wohl befunden hattest". Glaubt man nicht einige Zeilen von Moleschott zu lesen? Von ihrer „vorsätzlichen Laune" legte erst Frau von Stein eine Probe ab in dem 1794 geschriebenen, jüngst von Heinrich Düntzer herausgegebenen Trauerspiel: „Dido" (1867), dessen schöner, stiller, sanfter Geist von Schiller gerühmt wird, während dies dramatische Pasquill den ganzen geistigen Hofstaat Weimars und namentlich ihren Freund Goethe als Dichter „Ogon", „meinen Unsterblichen", Liebling der Götter" und cynischen Epikuräer verspottet*).

*) „Goethes Briefwechsel mit Frau von Stein" hat A. Schöll herausgegeben (3 Bde., 1848—51). Ein eingehendes Charakterbild der mit dem Leben des großen Dichters so engverbundenen Frau, ohne daß indes durch dasselbe die Art ihres Verhältnisses vollkommen aufgeklärt wird, hat neuerdings Düntzer veröffentlicht: „Charlotte von Stein" (2 Bde., 1874). Er polemisiert gegen die Auffassung Adolf Zellers, der in seiner Schrift: „Goethes Frauengestalten" (2 Bde., 6. Aufl., 1877) dem Verhältniß des Dichters zu seiner feingeistigen Freundin unseres Erachtens mit vollkommnem Recht, den platonischen Charakter abgesprochen hatte.

Das Aschenbrödel des auserlesenen Frauenkreises zu Weimar, welchem die Genugthuung geworden, den Sieg über die hochbegabte Frau von Stein davonzutragen, Christiane Vulpius, das Blümchen, „wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön“, das der Dichter, ohne es zu suchen, im Walde gefunden und in seinen Garten verpflanzte (1789), hat, je nach dem Standpunkte der Beurteiler, die verschiedenartigste Charakteristik erlebt. Jedenfalls war sie unter den ästhetisch gebildeten Frauen Weimars das einzige „Naturkind“ und vertrat das „naive“ Element, welches bei Damen von Geist, die Philosophie trieben und Griechisch studierten, wohl etwas in den Hintergrund treten mußte. Goethe hat aber seine Vorliebe für die Gretchen und Clärchen weder im Leben, noch in seinen Dichtungen verleugnet. Christiane Vulpius hatte Goethes Bekanntschaft 1788 im Parke zu Weimar gemacht, wo sie dem Dichter eine Bittschrift zu gunsten ihres Bruders, des Rinaldo-Poeten, überreichte. Sie war damals ein gesundes, rosiges Kind, goldgelockt, klein, voll und doch zierlich, mit lachenden Augen und schwellenden Lippen — ein jugendlicher Dionysos. Sie begnügte sich bescheiden „mit jeder Existenz neben Goethe“ und wurde erst 1806 nach der Schlacht bei Jena seine Frau durch kirchliche Einsegnung. Obwohl der Herzog bei dem ersten Kinde Paten stand, und Goethe „sein Mädchen“ einem Theologen, wie Herder, empfehlen durfte, der es übernahm, sie während seiner Abwesenheit zu beschützen: so verzieh doch die Gesellschaft Weimars dem Dichter das Verhältnis nicht, welches ein öffentliches Aergernis blieb. Goethe selbst schien unter dem Drucke dieser Stimmung zu leiden; denn Schiller schreibt 1800 an Körner: „Sein Gemüt ist nicht ruhig genug, weil ihm seine elenden häuslichen Verhältnisse, die er zu schwach ist zu ändern, viel Verdruß erregen“. So streng war das Urteil über die Liebe und über die Geliebte des Dichters in denselben Kreisen, in denen die Untreue verheirateter Frauen die bereitwilligste Entschuldigung fand und fast zum guten Ton gehörte, in denen Sitten herrschten, die Jean Paul seinem Freunde nur „mündlich“ schildern wollte! Leider verlor Christiane Vulpius mit der Jugend auch die Grazien der Naivetät, die Frau Geheimerätin von Goethe hatte ihre Reize durch die Vorliebe für „subalterne“ Genüsse zerstört und wußte sich die Teilnahme der Menschen nur durch die warme und dankbare Anhänglichkeit zu sichern, mit welcher sie „für den Herrn Geheimerat“ sorgte und ihm zeitlebens zugethan blieb.

Der eigentlich „schöngeistige Kreis“ versammelte sich mehr in dem Schillerschen Hause. Die beiden Töchter der Frau von Lengefeld, Charlotte, Schillers Frau, und Karoline von Wolzogen, Schillers

„Ideal", vertreten die geistig strebsamen, edlen Frauen von würdiger Haltung, welche dem Dichter bei seinem Lied „an die Frauen" vorschweben mochten. Charlotte war eine brave Hausfrau, eine Gattin voll treuer Hingebung, mit einem für alles Schöne und Gute empfänglichen Gemüt; daß sie auch eines gebildeten Ausdrucks ihrer Meinungen fähig war und anregenden geistigen Verkehr liebte, beweisen ihre Briefe*). Karoline, die später des Dichters Biographin wurde**), stand, wie Schiller selbst schreibt, ihm näher im Alter, war ihm gleicher in der Form der Gefühle und Gedanken und brachte mehr Empfindungen in ihm zur Sprache. Er entdeckte in ihr etwas Edles und Feines, was man „idealisch" nennen möchte — ihr ganzes Wesen hatte einen blendenden Glanz für ihn. Karoline war mit einem Herrn von Beulwitz verehelicht, von dem sie sich wieder scheiden ließ und 1794 Schillers Jugendfreund, Wilhelm von Wolzogen, heiratete. Als Schriftstellerin war sie die produktivste von den schöngeistigen Frauen Weimars. Ihr anonym erschienener Roman „Agnes von Lilien" (1798), von welchem Proben in den Horen erschienen waren, wurde bald Schiller und bald Goethe zugeschrieben; ihre Biographie Schillers gab zuerst ein zusammenhängendes Bild eines der Nation teuern Dichterlebens. Eine Nebenbuhlerin in bezug auf litterarischen Ruf war die Hofdame Amalie von Imhof, welcher Gentz so schöne Stunden verdankte, und welche in ihrem Epos: „Die Schwestern von Lesbos" (1801) den Goetheschen Stil und die geistige Tonart der Iphigenie mit großem Glücke nachahmte, so daß man lange Zeit Goethe für den Verfasser des Gedichtes hielt. Auch Fräulein von Berlepsch, welche eine zeitlang mit Frau von Kalb zusammen im Herzen des Baireuther Humoristen herrschte, versuchte sich als Schriftstellerin, während das sarkastische Fräulein von Göchhausen in ihren Briefen das Hofleben Weimars scharf und treffend zeichnete.

Wir könnten hier noch die geistreiche Karoline von Herder und andere Frauen erwähnen; doch es kommt uns nur darauf an, jene Seiten und Richtungen der Musenstadt an der Ilm hervorzuheben, welche für die Fortentwickelung der Litteratur von besonderer Bedeutung waren. Es ist keine Frage, daß die Freigeisterei der Leidenschaft in der gesellschaftlichen Welt unserer Klassiker in vollster Blüte stand. Geister und Herzen strebten über den Zwang der Konvenienzehen hinaus, welche in den höheren Gesellschaftskreisen geschlossen wurden. Und dies war nicht nur die Praxis

*) Düntzer „Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund" (1856), Urlich „Schiller und Lotte" (1856), „Charlotte von Schiller und ihre Freunde" (3 Bde. 1860—1865).

**) Schillers Leben von Frau von Wolzogen. (2 Bde. 1830, neue Aufl. 1845).

des Lebens; es wurde bei einzelnen Geistern revolutionaire Theorie. Die Anregungen einer Frau von Kalb konnten Jean Paul zu dem prophetischen Ausspruch begeistern: „Soviel ist gewiß, eine geistigere und größere Revolution als die politische und ebenso mörderisch wie diese schlägt im Herzen der Welt". Goethe trotzte durch sein langdauerndes freies Verhältnis mit Fräulein Vulpius der Konvenienz, und Schillers Briefwechsel mit den beiden Schwestern von Rudolstadt, an die er seine Empfindungen in angemessener Weise verteilt, trägt doch ebenfalls einen höchst freigeistigen Anstrich.

So schien das jüngere litterarische Geschlecht der Romantiker nur an die klassischen Ueberlieferungen anzuknüpfen, wenn es sich in kecker Lebenspraxis von den Gesetzen der Sitte emanzipierte.

An die Romantiker schlossen sich wieder die jungdeutschen Schriftsteller an, welche mit „der Emanzipation des Fleisches" kokettierten und überdies in jener Bettina, welche ja unmittelbar mit dem großen Weltdichter zusammenhängt, in Rahel, die gleichfalls viele Beziehungen zu Goethe hatte, die modernen Heiligen verehrte, zu deren Legenden sie ihre Kommentare schrieb.

Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß die hohe Bildung, deren sich die Weimarschen Frauen, die Fürstinnen an der Spitze, rühmen durften, anfangs befremdend, später tonangebend auf die Nation wirken mußte. Diese Frauen erfreuten sich auch der Schönheit des Altertums und seiner Poesie; ihr Geschmack war vielseitig gebildet, groß und uneingeschränkt ihre Aneignungsfähigkeit. Sie blieben meistens echt weiblich und anempfindend — ihre eigene schöpferische Kraft erschien als untergeordnet. So waren sie als das erste und geistvollste Publikum unserer großen Dichter Vorbilder für die deutschen Frauen überhaupt, bei denen der Sinn für die Gaben der Dichtkunst in erhöhtem Maße geweckt wurde.

Als später Berlin die Stätte wurde, wo geistvolle Frauenkreise einen neuen Mittelpunkt für die Litteratur bildeten: da war die Physiognomie derselben bereits eine gänzlich andere. Der Sinn für klassische Formenschönheit trat zurück gegen das Streben nach tiefem oder blendendem Gedankeninhalt; an die Stelle der ruhigen Harmonie trat die ganze, oft prickelnde Unruhe des modernen Geistes, und bei aller Bewunderung für Goethe waren diese Frauen nicht blos anlehnende, empfängliche Naturen; sie traten selbstschöpferisch auf mit einer bis zum Paradoxen fortgehenden Originalität und mit dem ganz bestimmten Streben, auf die Mitwelt umgestaltend zu wirken.

Nachdem wir einen Blick auf das klassische Weimar am Anfange

dieses Jahrhunderts gethan, die gesellschaftliche Stellung und das Zusammenleben unserer Klassiker flüchtig skizziert und ihre Beziehungen zum Theater, zur Politik und zu den Frauen ins Auge gefaßt, wenden wir uns der Betrachtung der Werke unserer drei größten Dichter, Schiller, Goethe und Jean Paul, zu, die wir hier nicht in ihrem Werden und Wachsen, in ihrem Entwickelungsgang zu betrachten haben, sondern nur auf der Höhe ihres Schaffens und in der Bedeutung, welche ihre Hinterlassenschaft für die Nation und für die Gegenwart ansprechen darf.

Dritter Abschnitt.

Friedrich von Schiller.

Die ersten Jahre unseres Jahrhunderts sahen in rascher Folge eine Reihe geschichtlicher Tragödieen entstehn und über die Bretter wandern, welche in der Nation eine poetische Begeisterung entzündeten und der deutschen Bühne einen Schwung und Adel gaben, der an die schönsten Zeiten hellenischer Kultur zu erinnern schien. Diese Werke, ein „Wallenstein", eine „Maria Stuart", eine „Jungfrau von Orleans", ein „Wilhelm Tell", machten erst den Dichter der „Räuber" und des „Don Carlos", den Philosophen und Historiker Friedrich von Schiller (1759—1805) zum allgemein anerkannten Liebling der Nation und gaben seinen früheren oft zaghaften, oft unterbrochenen, stets glanzvollen Experimenten einen Schimmer der Vollendung.

Wir haben gesehen, welch ein rastloses Streben die Heroen des achtzehnten Jahrhunderts auszeichnete, ein Streben, welches über die Grenzen ästhetischer Litteratur hinaus der allgemeinen Kultur zugewendet war. Man hat viel davon gefabelt, daß die Größe unserer Klassiker vorzüglich auf der ästhetischen Würde beruhe, mit der sie die Poesie und sich selbst von praktisch eingreifenden Tendenzen freigehalten. Das ist in der That eine Weisheit, die aus den unsichern und parteiisch gefärbten Ueberlieferungen der Romantiker und ihres dilettantischen Anhangs hervorgegangen. Schon der kurze Ueberblick im ersten Abschnitt wird uns gezeigt haben, daß gerade das Gegenteil der Wahrheit nahe kommt. Wieland, Herder und Lessing sind weniger groß durch ihre Leistungen, als durch ihre Tendenzen; sie sind durch ihre ganze Persönlichkeit, die sie in der Litteratur einsetzten,

geistige Mächte der Nation. Das ist eine unwillkommene Wahrheit für diejenigen, die sich gern für große Dichter halten möchten, weil sie einige glatte Verse gemacht oder einige regelrechte Dramen zusammengefügt; die sich aber mit Händen und Füßen gegen alles wehren, was eine geistige Bedeutung hat und ihnen nur das Gefühl ihrer Ohnmacht giebt. Schiller selbst ist der Dichter, in welchem dies rastlose Streben des achtzehnten Jahrhunderts gleichsam zu Fleisch geworden, der, wie eine lebendige Verkörperung dieses Ringens nach dem Ideal, ihm ein für allemal den vollgültigen poetischen Ausdruck gegeben. Darum war es vielleicht mehr eine innere Notwendigkeit, als eine Gunst des Geschicks, daß sein Streben sich an immer größeren Resultaten bis zum Tode steigerte, während ein Teil der Mitstrebenden sich später in absteigender Linie fortbewegte. Schiller erinnert an jene antiken Heroen, denen sich im vollen Glanze ihrer Thätigkeit die Unsterblichkeit erschließt.

Seine Jugend fiel in die Zeit der Stürmer und Dränger, welche nach dem ritterlichen Vorbilde des Goetz von Berlichingen die deutsche Litteratur mit jeder Art von Lärm erfüllten, wie er sich denn auch in den „Räubern" (1781) mit allem wüsten Sturm und Drang vorfindet, der damals herrschend war. Aber neben den Grimassen ungeordneter Kraft, neben der Renomage des Gedankens und des Ausdrucks tritt etwas in den Räubern hervor, was die Dramen der Gleichstrebenden nicht kannten, was selbst dem in genrebildliche Fragmente zersplitterten „Goetz von Berlichingen" fremd war: ein spannender Fortgang der dramatischen Aktion, der das Interesse des Publikums gewaltsam fesselte. Auf dies Moment vornehm herabzusehn, weil es vielleicht manche untergeordnete Talente auch besitzen, zeugt von wenig wahrer ästhetischer Bildung; denn gerade in ihm besteht die Feuerprobe des dramatischen Talentes. Der spannende Fortgang der Handlung setzt eine ebenso folgerichtige, wie energisch wirsame Komposition und glückliche Steigerung und Lösung des tragischen Konflikts voraus. In der That beruhen Schillers große Wirkungen als Dramatiker auf dieser energischen Spannung, die er hervorzurufen wußte. Doch auch ein anderes Moment unterschied schon „die Räuber" von den gleichzeitigen Stücken: eine Gedankenfülle und ein Schwung des Ausdrucks, der trotz aller Verzerrungen elektrisch wirkte, weil er eben aus frischer, ursprünglicher Begabung hervorging. Die Charaktere standen zwar noch auf der Höhe jugendlicher Abstraktion; aber dennoch hatten sie dramatischen Halt und einen inneren Schwerpunkt. In „Karl Moor" ist die feurige, excentrische, aber edle Jünglingskraft mit ebenso großer Konsequenz wie Kühnheit gezeichnet, wenngleich die Verbindung des Edeln und Barbarischen ebenso

monströs ist, wie sie zu allen Zeiten dem Geschmack der Menge genehm war. „Franz Moor“ steht schon mehr an der Schwelle der abstrakten Bösewichter; dennoch giebt auch ihm die Konsequenz seiner materialistischen Philosophie einen festen Halt und vor allem ein geistiges Interesse; denn bei aller Keckheit hat sein System einen Schein von Wahrheit und spricht nur die grellen Resultate von Prinzipien aus, die noch in vielen lebendig sind. So liegt dem auf die Spitze getriebenen Gegensatze und den Verirrungen der Brüder ein Prinzipienkampf zu grunde, der mehr, als jener theatralische Lärm, in die Geister einschlug, der Kampf des Idealismus mit dem Materialismus und seine kühne Dialektik. Während der Materialismus das ganze Rüstzeug des Gedankens borgt, um verbrecherische Thaten zu heiligen, führt den Idealismus der Gedanke und die Begeisterung selbst zum Verbrechen. Dort versündigt sich das Interesse an der Familie; hier die Begeisterung an der Gesellschaft. Jene Verbrechen sind schwerer, obgleich sie nur einzelne treffen; diese werden leichter entschuldigt, obgleich viele darunter leiden. Dort haben wir die Sophistik des Vorteils; hier die Sophistik der Leidenschaft. Doch indem Schiller Karl Moors Charakter mit dem Glanz und der Wärme seiner Poesie verklärte, redete er dem revolutionairen Idealismus das Wort, der sich gegen die Gesellschaft oder gegen den Staat mit feindlicher Zerstörungswut wandte, um die Welt nach den Gesetzen des eigenen Herzens umzugestalten. Schillers „Räuber“ sind keine Banditen: es sind Revolutionaire; sie führen keinen Krieg mit der Menschheit, sondern nur mit den Privilegien; sie repräsentieren die Selbstrache der Gesellschaft gegenüber dem unbestraften Unrecht! Und wie brutal und verbrecherisch sie dies thun mögen — welch ein historischer Instinkt lag in diesen „Räubern“, die dunkle Witterung der französischen Revolution! Wie mußte ein Drama in die Geister einschlagen, das allen Zündstoff, der so weit verbreitet herumlag, zu einer poetischen Flamme auflodern machte! Und welch ein kühner dramatischer Griff war das Stück! Wie war jene Bewegung der Gegensätze nicht in abstrakten Linien gehalten, sondern in frische lebendige Handlung umgesetzt! War in jenen Hauptcharakteren die Wärme des Individuellen gleichsam latent, so zeigte sich die charakteristische Kraft des Dichters in der Schilderung der Nebencharaktere. Schweizer, Spiegelberg, Roller sind Gestalten von jener lebendigen Urkraft und Wahrheit, die den Shakespeareschen Charakteren eigentümlich ist, und die Schiller später selbst nicht wiedererreicht hat, indem die Anlehnung an das antike Ideal das Individuelle in der Tragödie mehr zurückdrängte. Auch jenes Talent des geschichtlichen Tragikers, die Masse, die bei uns nicht mehr als reflektierender Chor dasteht, sondern mit in die

Handlung eingreift, poetisch zu kommandieren, zu bewegen, zu inspirieren, hat Schiller schon in den „Räubern“ an den Tag gelegt. In dieser Taktik der Massen ist er der Napoleon unserer Bühne. Dagegen zeigte seine „Amalie“ eine schwache Seite des Dichters, die auch später bei ihm nie zu einer starken wurde, die Unfähigkeit, Frauencharaktere zu vertiefen, die Geheimnisse des weiblichen Gemüts in ihren oft wunderbaren Sprüngen und zartesten Uebergängen zu belauschen und ihren Leidenschaften die Grazien zu gesellen. So sind „die Räuber“ schon der ganze Schiller, freilich mehr ein Herkules mit gigantischen Muskeln, als ein Apoll mit den Linien maßvoller Schönheit. Doch die Eigentümlichkeiten seiner dramatischen Dichterkraft lagen hier schon deutlich zu Tage.

Im „Fiesko“ (1782) betrat Schiller zuerst den Boden, auf dem seine Größe wurzelt, den Boden der „geschichtlichen Tragödie“. In den „Räubern“ war nichts geschichtlich, als jene ahnungsvolle Atmosphäre, welche die blutigen Reflexe des Jahrhunderts spiegelte. Im „Fiesko“ galt es, innerhalb der Republik die Ueberhebung des Ehrgeizes und seinen Untergang zu schildern: wiederum ein echt tragischer Stoff, der nimmer veralten wird, so lange der Kampf der politischen Staatsformen dauert. Wie in den „Räubern“ die Revolution, so war im „Fiesko“ der achtzehnte Brumaire poetisch prophezeit, die Eroberung einer Krone, die freilich hier nicht so rasch im Meere versank. Der dramatische Kraftstil ist im „Fiesko“ nicht so himmelstürmend, wie in den „Räubern“; er spitzt sich mehr zu jenen brillanten Antithesen zu, welche eine Eigentümlichkeit der Schillerschen Diktion blieben und sich im jambischen Rhythmus noch schärfer ausprägten. Dennoch finden wir hier noch Auswüchse genug, wildwachsende Metaphern ohne Maß, aber oft von Shakespearescher Kraft. Der Kampf, der sich in den Monologen Fieskos ausspricht, der Kampf zwischen monarchischem Ehrgeiz und republikanischer Pflichttreue, hat einen Schwung und eine Größe, die dem Besten ebenbürtig ist. Dennoch bleibt das Tragische hier zu innerlich, und bei aller Lebendigkeit der äußern Handlung kommt es nicht zu jener in die Augen springenden Bedeutung des Konflikts, welche die „Räuber“ auszeichnet. Die Peripetie, die Katastrophe, die That des Helden, seine Schuld und seine Sühne, alles überstürzt sich am Schluß. In allen Charakteren lodert ein stürmisches Jünglingsfeuer, es ist in diesem Stücke viel revolutionaires Blut, viel theatralischer Effekt. Der Charakter des Mohren zeigt uns eine humoristische Ader des Dichters, von der nur zu bedauern ist, daß er ihren Erguß in seinen späteren Werken so gehemmt und nur noch in „Wallensteins Lager“ und einzelnen Scenen der „Piccolomini“ zur geltung gebracht hat. Am schlimmsten sieht es

hier wieder mit den Frauencharakteren aus, indem die phantastische, überschwengliche Leonore in einer mehr tragikomischen, als tragischen Katastrophe untergeht, die kokette Julie aber die Grenzlinien der Grazie in bedauerlicher Weise überschreitet.

Bei dieser Richtung des Dichters auf große und erschütternde Katastrophen, bei dieser Vernachlässigung der feineren psychologischen Motivierung mußte ihm die bürgerliche Tragödie am wenigsten genehm sein. In „Kabale und Liebe" (1783) war die Sphäre zu eng für den Zusammenstoß großer Leidenschaften, und so wurde das Leidenschaftliche ins Sentimentale verflüchtigt. So tief diese Tragödie der „Standesvorurteile" aus dem deutschen Leben herausgegriffen war, so grell war die Beleuchtung, die hier auf Charaktere und Situationen fiel. Der bittere Haß gegen tyrannische Bedrückung blickt aus jeder Zeile; der Dichter folgt leidenschaftlich seiner Tendenz, vergißt aber dabei seinen Charakteren eine feste und sichere Haltung zu geben. Seine Bösewichter wurden häßlich, ohne einen Zug jener Liebenswürdigkeit, die Boerne an Shakespeares Schurken rühmt, ohne einen Zug versöhnender Grazie, der sie dem Menschlichen näherte; seine edlen Charaktere waren von vornherein in einer krankhaften Aufregung, die kaum eine Steigerung zuließ; seine „komischen" waren Karikaturen. Der Gegensatz zwischen der bürgerlichen Louise und der aristokratischen Lady Milford würde vollkommener gewesen sein, wenn es der Dichter vermocht hätte, ein naives Naturkind zu zeichnen und es der feinen Salondame gegenüberzustellen. Statt dessen wurden beide Gestalten sentimental. Dennoch ist die Lady Milford die Ahnfrau aller modernen Salondamen geblieben, deren Flora die jüngsten Bühnenstücke überwuchert; wie überhaupt das sogenannte soziale Drama mit seinen Standes- und Herzenskonflikten an „Kabale und Liebe" vielfach anklingt. Denn auch dies Stück ist trotz aller Fehler fesselnd durch seine Dichterglut, spannend durch den lebendigen Fortgang der Handlung, die am Schluß des zweiten Aktes durch eine glänzende Steigerung einen Höhepunkt dramatischer Wirkung erreicht, wie er sich kaum wieder in späteren Stücken des Dichters findet.

Mit „Kabale und Liebe" schließt die erste Gruppe der Dramen Schillers. Er erkannte die Mängel und Gebrechen der Form, die er ihnen gegeben, und warf sich in eine neue Bahn der Entwickelung. Doch er hatte mit jener Erkenntnis die sichere und unbelauschte Schöpfungsgabe verloren und geriet bei dem Suchen nach neuen Formen in ein Experimentieren hinein, in welchem ihm zwar nicht sein Genius verließ, aber er bisweilen seinem Genius untreu wurde. Während jene Werke in rascher Aufeinander-

folge erschienen waren, erscheint jetzt, langsam hingezögert, der „Don Carlos" und nach einer Pause von mehr als einem Decennium der „Wallenstein" (1799). Wenn auch dies Trauerspiel, wie der Carlos, in seinen Dimensionen über das bühnengerechte Maß weit hinauswächst, so bildet es doch den Uebergang zu jener letzten Gruppe von dramatischen Werken, die er mit neubelebter jugendlicher Produktionskraft schuf, und in denen er meistens die verlorene Sicherheit der dramatischen Technik wiederfand.

Die drei ersten Schillerschen Stücke habend ein vorwiegend stoffliches Interesse und sind ihrem Kerne nach das erste Aufbäumen des sittlichen Idealismus, dessen Vertreter Schiller ist, gegen die hemmenden Schranken. So überschwenglich Diktion und Charakteristik in dieser Dramengruppe sind, so haben sie doch auch ihre eigentümlichen Vorzüge, Vorzüge, die zum teil den spätern Produktionen fehlen, und die jenem ursprünglichen dramatischen Instinkt angehören, den Schiller später durch Reflexion abschwächte. Wir möchten sagen, der erste Wurf in diesen Stücken ist glücklicher, als in den spätern, und dieser erste Wurf gab eine Einheit und Geschlossenheit der dramatischen Handlung, wie sie keine geschulte Kombination erreichen konnte. Man hat oft den „Tell" als Schillers bestes Drama gerühmt; aber man vergleiche seine episch auseinandergehende Handlung, die sich mühsam aus einer Fülle von Episoden herausarbeitet, mit der ineinandergreifenden Handlung der „Räuber", und man wird zugestehen müssen, daß Schillers letztes Werk hierin gegen sein erstes im Schatten steht. Die Spannung, die auch ästhetisch notwendige Wirkung des gelungenen Dramas, war in jenen ersten Stücken eine fieberhafte, aber sie hielt von Scene zu Scene bis zum Schlusse aus. Die Spannung im „Tell" erstreckt sich nur auf einzelne Scenen, nicht auf das Ganze. Eine andere schon oben erwähnte Seite der ersten Dramengruppe, durch welche sie sich von den späteren unterscheidet, ist der Reichtum individueller Charakterzüge, der das freie Spiel des Humoristischen nicht ausschließt. Nach dieser Seite hin hätte Schiller, unter anderen Einflüssen, als unter denen Goethes und der Antike, vielleicht eine andere Richtung nehmen können, welche die Charakteristik weniger in allgemeine Typen gebannt und ihr nach Shakespeares Vorbild einen reicheren Pulsschlag des individuellen Lebens gesichert hätte, als der Kothurnschwung des idealen Pathos möglich machte. Daß Schiller den Fonds zu solcher schärferen Individualisierung in sich trug, dafür bürgen nicht nur seine ersten Werke, in denen er die Gestalten zwar oft im Hohlspiegel der Phantasie verzerrt, aber ihnen ebenso oft Züge von großer menschlicher Wahrheit leiht, sondern auch das vorherrschend

Scharfe und Pointierte seines ganzen Wesens, dem die charakteristische Pointe gewiß nicht verschlossen war, wenngleich sie sich später mehr in den Antithesen des Dialogs ausprägte. Schillers Jugenddramen fanden auch unter den Aesthetikern große Anhänger. Während sich Herder und Goethe von den Geschmacklosigkeiten der „Räuber" mit vornehmer Nichtachtung abwendeten, während die Schlegel dies Stück für ein rohes barbarisches Produkt erklärten, hatten „die Räuber" Ludwig Tiecks ganze Bewunderung, sowenig er sonst für Schiller schwärmte. Neuerdings hat Ludwig Eckardt in einem Werke über „Schillers Jugenddramen" (1862) die Vorzüge dieser letzteren, nicht ohne Ueberschätzung, auf das nachdrücklichste hervorgehoben.

Schillers „Don Carlos" (1787) zeigt uns den Dichter überworfen mit seiner produktiven Vergangenheit und die Bahn suchend für seine Zukunft. Die Prosa, die ihm jetzt zu wenig idealistisch erschien, muß nach einigem Sträuben dem Jambus weichen, der indes den Dichter alsbald zu weitläufigen Ergüssen des Gefühls und der Beredsamkeit verführt. Sowie der Dichter sich des Jambus zu bedienen anfing, verlor er überhaupt die knappe geschlossene Form, und „Carlos" wuchs über das theatralische und dramatische Maß hinaus. Die Diktion hat mehr Wärme der Empfindung, als in den Prosadramen, und ein mehr geläutertes Feuer der Begeisterung. Noch wesentlicher weicht dies Stück von ihnen im Stoffe selbst und seiner Auffassung ab, indem hier der Dichter nicht den Stoff nach seiner innewohnenden Bedeutung erschöpfte, sondern nach einer nicht ohne Zwang hineingetragenen Idee gestaltete. Ja, darin steht „Carlos" einzig unter allen Schillerschen Dramen da, daß es einen Ideenkonflikt zu versinnlichen strebt, den Kampf des Despotismus mit der Humanität. Indem hier der Konflikt den tiefinnersten Grund der Geister bewegt, indem die Motivierung sich dem objektiven Gang der Thatsachen zu entziehen scheint und in die Geheimnisse der Gedankenwelt hineinreicht, mußte auch die dramatische Handlung zu ihrem Nachteil sich mehr in die Innerlichkeit zurückziehn und dadurch viel an Klarheit und Faßlichkeit der Entwickelung verlieren. Auf der anderen Seite galt es hier eine Seelenmalerei, die ebenso gewagte, wie feine Uebergänge gestattete, und welche den „Carlos" wesentlich von Schillers übrigen Dramen unterscheidet; es galt aber auch eine energische Betonung des Gedankens, der sich hier gleichsam handelnd unter die Acteurs mischte. Schillers sittlicher Idealismus verkörperte sich als Marquis Posa; der kategorische Imperativ gewinnt Fleisch und Blut; die Forderung der Freiheit und Humanität wird eine Person und eine Rolle. Doch die Person konnte nicht klarer sein, als das Prinzip, das

sie vertritt; ihre Inkonsequenz war die Inkonsequenz ihres Prinzips; sie mußte experimentieren, weil ihr Prinzip keine andere Wirklichkeit fand, als das Experiment. Die Humanität des achtzehnten Jahrhunderts ging auf politischem Gebiet nicht über die abstrakte Forderuug der Menschenrechte und über ein ebenso abstraktes Märtyrertum für dieselben hinaus. Was konnte Posa anders thun, als sie fordern und für sie sterben? Wurde diese begeisterte Forderung, dieser resignierte Tod nicht bald darauf drüben in Frankreich eine geschichtliche Thatsache, ein die Massen ergreifendes Weltgericht? Eine andere Frage ist, ob sich ein solcher Gedankenheld mit seinem weltbürgerlichen Reformdrang zum Helden eines Dramas eigne. Doch ein Enthusiast, ein Schwärmer, der seine Ideale verwirklichen will, bleibt deshalb immer ein menschlicher, für den Dichter ergiebiger Charakter, wenn er nur in wirkliche Konflikte hineingeführt und überdies nicht durch leere Vollkommenheit der menschlichen Sphäre entrückt wird. Das Streben, die Welt umzugestalten, setzt eine Energie voraus, die dem Dramatiker nur förderlich für seine Zwecke sein kann. In der That ist auch Schillers Posa keineswegs von menschlichen Schwächen frei; er ist ein so experimentierender, so von einem Mittel zum andern überspringender, so rasch den Kopf verlierender Enthusiast, daß man in seinen Thaten unmöglich eine besondere Göttlichkeit anstaunen kann. Er ist ein bodenloser Abenteurer, ein kosmopolitischer Cagliostro, der mit allem manipuliert, den ganzen Hof mit seinen Ideen magnetisieren will, ein in den Malteserrock geschlüpfter Illuminat, der am Hofe Philipps Proselyten sucht. Kämpft er gegen die Form des Despotismus? Im Gegenteil, er sucht sie ja auf, er sucht ja einen Despoten, er braucht ja einen für seine Zwecke. Er betastet gleichsam mit phrenologischem Eifer die Schädel des Vaters und des Sohnes, um zu erforschen, an welchem Despotenkopf das Organ der Humanität am schärfsten ausgeprägt ist. Humanität durch den Despotismus: das war die Losung des achtzehnten Jahrhunderts. Und wenn Posa daran untergeht, daß er diese gewaltsame Befreiung der Menschheit in die Hände ihrer Kerkermeister legen wollte — ist das nicht eine tragische Schuld und tragische Sühne? Der Dichter hat den Charakter des Posa in seinen „Briefen über den Don Carlos“ in sehr feiner Weise zu rechtfertigen gesucht. Der Fehler ist nur, daß diese feinere Motivierung im Stücke selbst fehlt, und daß der Dichter als sein eigener Exeget viel hineinlegt und unterschiebt, was in dem Drama selbst nicht enthalten ist. Hier handelt Posa rhapsodisch und bleibt uns die tiefere Begründung seiner Handlungen meistens schuldig. Daher kommt es, daß uns nur das interessiert, was er spricht, nicht das, was er thut. In dem, was er thut,

sind jene Charakterschwächen unleugbar vorhanden; aber die innere Notwendigkeit, mit der seine Handlungen aus ihnen hervorgehn, die individuelle Vermittelung fehlt. Alles, was er spricht, trägt jenen goldenen Firniß der Begeisterung, die uns sogar über seine Motive täuscht, und die ihn gleichsam auf ein Piedestal stellt, wo er in unverstandener Erhabenheit nur Anbetung verlangt. Es ist dem Dichter nicht gelungen, den Jesuitismus, der in seiner Handlungsweise liegt, auch in sein ganzes Wesen hineinzuarbeiten. Es ist, als hätte ein anderer den Plan des Dichters ausgeführt, ohne ihn zu verstehen. Nur so erklärt es sich, daß ein allgemeines Mißverständnis den Posa zum Ritter jener sentimentalen Freundschaft machen konnte, die als verwässerte Nachbildung der Antike in der damaligen Litteratur grassierte.

Daß die Komposition des Stücks durch die beiden Helden oder vielmehr durch den wirklichen, der allmählich den Titulaturhelden in den Hintergrund drängte, nach Schillers eigenem Geständnis beeinträchtigt wurde, ist bekannt; ebenso, daß er die Schuld auf die allzulange Dauer der Ausführung schob. In der That ist Carlos, welcher der erhabenen Leidenschaft der Welterlösung gegenüber die Leidenschaften des Herzens vertreten soll, so ganz ohne selbständigen Halt, so sehr ein Zögling jenes humanen Pädagogen und ein Spiel des Zufalls, der freilich auch seinen Meister hin und her schaukelt, daß er sich wenig zum Helden der Tragödie eignet und nur wie eine glänzende und tragische Episode in jenem Kampf dasteht, der zwischen den Hauptmächten ausgefochten wird. Woher kommt also trotz dieser Ausstellungen der dauernde Glanz, der diesem Zwillingsgestirn der beiden Jünglingsgestalten eigentümlich ist? Sie sind ein erschöpfendes Doppelbild der Jugend nach den beiden Hauptrichtungen ihrer Begeisterung, der ins allgemeine hinausgreifenden Schöpfungslust, welche die Welt nach dem eigenen Ideal umzugestalten sucht, und jener Schwärmerei des Herzens, welche die Welt in den Kreis ihrer Empfindung zieht. Und diese Jugendlichkeit hat hier einen Ausdruck gefunden, lebt sich hier aus in einer Feuersprache, die machtvoll die Herzen ergreift. Ohne jede maßlose Ueberbietung ist die Diktion von einer Wärme und Innigkeit durchglüht, welche den Carlos einzig unter Schillers Dramen hinstellt. Selten ist die Sprache der Liebe und Freundschaft mit so hinreißender Glut wiedergegeben worden; nie hat das Tribunal der Humanität eine so begeisterte und gedankenreiche Vertretung gefunden, wie in der Scene zwischen Philipp und Posa, welche, so wenig sie in den Voraussetzungen der Tragödie begründet scheint, doch eine Größe der Gesinnung atmet, die eben bei Schiller das Unerreichbare ist.

Während also die Humanität in unserer Tragödie nur als ein be-

geistertes Postulat erscheint, bietet der Despotismus dem Dramatiker festere Handhaben für Charaktere und Situationen, die ihn wieder auf der andern Seite zu einer Vernachlässigung der dramatischen Formenstrenge verführen konnten. Wie jene Gedankenwelt zur lyrischen und rhetorischen Fülle, so verlockte diese geschichtliche Wirklichkeit zu einer Breite der Schilderung, welche den Despotismus nach allen Seiten erschöpfen wollte, mochte auch der Fortgang der Handlung darunter leiden. In der That ist der häusliche, der politische, der geistliche Despotismus nach allen Seiten hin meisterhaft ausgemalt, nicht in jenen kleinen Zügen, die Schiller stets fremd blieben, sondern im grandiosen Freskostil. Man denke nur an die ersten Scenen des dritten Akts, in denen das ganze Rüstzeug des Despotismus klirrt, und die Seele des Despoten in ihrer Einsamkeit größer scheint, als seine Welt! Aber alle diese Scenen fördern die Handlung nicht. Sie sind gleichsam ein psychologisches Aufräumen, um im Gemüte des Fürsten für den Marquis Platz zu machen, der aber dennoch nur durch eine zufällige Erinnerung des Monarchen herbeigerufen wird, so daß der Fortgang der Tragödie hier an den lockersten Fäden hängt. Der Dichter hat die innere Notwendigkeit für das Erscheinen des Marquis mit schildernder Weitschweifigkeit dargethan; aber das Drama verlangt auch eine äußere Notwendigkeit, eine motivierte Verknüpfung der aus einander hervorwachsenden Thatsachen, und diese vermissen wir hier, indem der Marquis nur wie ein deus ex machina erscheint. Wir fragen natürlich, was wäre aus der ganzen Tragödie geworden, wenn Philipp nicht zufällig sein Tagebuch durchgeblättert hätte? Die beiden Frauencharaktere im „Don Carlos“ haben indes vor den übrigen Schillerschen Frauen das voraus, daß der reale Hintergrund des Despotismus zu ihrem Licht die nötigen Schatten giebt. Beide haben individuelles Leben, indem die Königin die erhabene Resignation und Sehnsucht zeigt, die der tyrannische Druck in edlen Frauengemütern erzeugt, während die Prinzessin Eboli jene feile Lüsternheit und spekulierende Sinnlichkeit vertritt, welche ebenfalls am Spalier des Despotismus groß gezogen wird. Auf solcher polaren Gegenüberstellung der Charaktere, in welcher Schiller Meister ist, beruhen die Hauptwirkungen des dramatischen Dichters.

Nach dem „Don Carlos“ trat in Schillers Produktivität eine lange Pause ein. Der Litterarhistoriker des achtzehnten Jahrhunderts mag in strenger, chronologischer Folge die fortschreitende Entwicklung des Dichters darstellen; der Litterarhistoriker des neunzehnten hat es bloß mit ihren Ergebnissen und ihrer Fortwirkung auf die Gegenwart zu thun. Hier ist für ihn der Ort, Schiller als Lyriker und Philosophen im Zusammen-

hang zu betrachten, indem seine, wenn auch vielfach zersplitterte Hauptthätigkeit nach diesen Richtungen hin in die dramatische Pause fällt.

Schiller war der ethische Idealist, ein Mann der Postulate, der vom Allgemeinen aus das Besondere gestaltete. Er war der poetische Kant — und hätte er nie ein Werk von ihm gelesen. Schiller und Kant sind die beiden Säulen dieses Idealismus, in welchem das achtzehnte Jahrhundert gipfelte, sein poetischer und wissenschaftlicher Ausdruck. Wie sich „das Ding an sich“ vor der Erkenntnis verkroch, so wurden die höchsten Probleme des Denkens, unfaßbar der reinen Vernunft, zu Postulaten der praktischen, d. h. des in die Brust geschriebenen Sittengesetzes. Diese praktische Vernunft ist der positive Kern der Kantschen Philosophie; denn seine „reine“ brachte es nicht viel weiter, als zu einem Armutszeugnis. Als moralisches Wesen hat nach Kant der Mensch das Sittengesetz in sich selbst, dessen Princip Freiheit und Autonomie des Willens ist. Hegel sagt mit Recht: „Es ist ein großer Fortschritt, daß dies Princip aufgestellt ist, daß die Freiheit die letzte Angel ist, auf der der Mensch sich dreht, diese letzte Spitze, die sich durch nichts imponieren läßt: so daß der Mensch nichts, keine Autorität gelten läßt, insofern es gegen seine Freiheit geht.“ Diese Angel, diese letzte Spitze war auch die des Jahrhunderts, die der französischen Revolution, die von Schillers Dichtungen. Die praktische Vernunft war bei Schiller wie bei Kant die größte Gesetzgeberin. Aus ihr schöpften seine Helden jene Energie des Wollens, die sich auflehnte gegen die ganze bestehende Welt. Sie wies Schiller hin auf die Geschichte, auf das Reich der Handlung, auf das Drama und die Bühne, wohin ihn bereits der Drang des eigenen Talents gezogen. Seine „Räuber“ sein „Posa“ sind Autonomen, gewaltsam in ihrem Verfahren, aber nach Kantschen Prinzipien in ihrem guten Recht. Die Kantsche Philosophie, welche den moralischen Willen zu einem ewigen Sollen verdammte, — worauf sie auch das Postulat der Unsterblichkeit der Seele gründete, indem die vollendete Moralität in ein Jenseits verlegt wurde — konnte in einem Dichtergemüt keinen anderen Ausdruck finden, als die Sehnsucht nach dem Ideal. Diese Sehnsucht ist für den Lyriker Schiller bezeichnend, während sie bei dem Dramatiker zur Energie der umgestaltenden That wird. Sie giebt vielen Dichtungen Schillers den eigentümlichen Reiz und jenen Ernst des Gedankens und der Empfindung, der sich von allem anakreontischen Geklingel fern hält. Die Beschäftigung mit dem Kantschen System war indes der Poesie ungünstig, indem sie teils den Dichter mit einem zu schweren Rüstzeug spekulativer Gedanken befrachtete und ihm die Leichtigkeit des Schaffens raubte, teils als eine vorzugsweise kritische

wohl die Schärfe des Denkens üben, aber der für den Poeten wesentlichen Anschauung und der Ineinsbildung des Geistigen und Sinnlichen wenig förderlich sein konnte. Denn „das Ding an sich“ blieb unfaßbar für den Dichter, wenn er sich der Erscheinungswelt näherte. Wir werden später sehen, wie er, von dieser Unbefriedigung getrieben, in die ästhetische Bastion des Kantschen Systems eine Bresche schoß, durch welche spätere Systeme nachrücken konnten.

Der Lyriker Schiller, der in seinen ersten Versuchen, besonders in den Liebesgedichten, schwülstig und überschwenglich war, aber schon populäre Stoffe, wie „die Kindesmörderin“ und „die Schlacht“ in dramatisch-spannender Weise behandelte und in seinem „Rousseau“ die Humanität über das Christentum stellte, macht in seinen Gedichten „der Kampf“ und „die Resignation“ den Uebergang zu jenen idealen lyrischen Dichtungen, in denen er mit seltener Meisterschaft sich nur im Reiche der Gedanken bewegt, denen er Fleisch und Blut zu geben versteht. Wenn viele meinen, er habe damit die Lyrik verfälscht, so ist das ein sehr einseitiger Standpunkt, der nur eine Gattung der Lyrik, das Lied, im Auge hat, welche freilich der geistigen Richtigkeit am nächsten steht. Schiller hat im Gegenteil auch die Lyrik geistig befruchtet, und das Echo, das seine Gedichte im ganzen Volk gefunden, der glänzende Fortgang, den gerade seine Richtung genommen, spricht für ihre Berechtigung. Denn die Grenze gegen den lehrhaften Ton und die Didaktik ist meistens eingehalten, da Schiller es verstand, das geistige Streben und Weben in jenes Gebiet der Stimmung zu versetzen, welche der Lyrik eigentümlich ist, und es gleichsam zu einer persönlichen Herzensangelegenheit zu machen. Daher die Wärme, die Glut, die freie dichterische Bewegung, die sich an keinen abstrakten Kanten und Ecken stößt, die Grazie, der Schwung, die Fülle, in welche der Gedanke untertaucht.

Was nun den Inhalt betrifft, so beginnen seine philosophischen Dichtungen im „Kampf“ und „der Resignation“ mit dem Bankerott und der Verzweiflung. Das moralische „Sollen“ steht hier vor uns wie eine finstere Macht, ein Moloch, welchem das Glück geopfert wird. Die Begeisterung ist hier der Sinnlichkeit, dem Genuß, der Sünde zugewendet. Der Glauben an die „Unsterblichkeit“ wird als eine das irdische Glück hindernde Täuschung fortgeworfen, als ein schlechter Ersatz für den verschmähten Genuß des Lebens. Beide Gedichte tragen den Stempel der Skepsis und der Zerrissenheit und sind echt lyrische Produkte der Stimmung. Elegisch wird das unerreichte, unerreichbare Ziel, das nur in der Sehnsucht des Herzens lebendig ist, in den Gedichten „die Sehnsucht“ und „der

Pilgrim" geschildert. Dieselbe Sehnsucht nach dem Ideal durchtönt auch „die Götter Griechenlands," ein Gedicht, das weniger aus einer Unbefriedigung durch das Christentum hervorgegangen ist, als aus der Abneigung gegen die nüchterne Auffassung desselben, durch die Kantsche Philosophie, denn ein Gott, der wie der Kantsche nur ein Postulat der Vernunft blieb, mußte freilich die Welt leer und öde lassen und für ein fühlendes, nach lebendiger Versöhnung des Irdischen und Göttlichen schmachtendes Dichterherz die ausgenüchterte Welt in ihrer Seelen- und Geistlosigkeit unerträglich machen. Die Götter Griechenlands wurden daher, als Durchdringung der sinnlichen Gestalt und geistigen Macht, zu einem Ideal des Dichters, und wenn das Gedicht als reaktionär gegen den durch das Christentum bewirkten Fortschritt der Menschheit erscheinen muß, so darf man nicht vergessen, daß diese Reaktion nur auf ästhetischer Grundlage steht. In der That verwandelte sich für Schiller das ethische Ideal, dem seine Kantsche Bildung nachstrebte, immer unter der Hand in das ästhetische, für das sein Dichtertalent geboren war: eine für seinen Bildungsgang bezeichnende Thatsache, die in seinen philosophischen Schriften einen befriedigenden Abschluß gewann. Während er in den „Idealen" sich rückwärts wendet, der goldnen Zeit seiner Jugend nachseufzt und in einem sittlichen Thätigkeitstrieb Ersatz für dies entschwundene Glück und seine Beseligung sucht, sehen wir umgekehrt in „die Ideale und das Leben" das rastlose Leben und Ringen beruhigt und belohnt in „den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen," kurz in der Harmonie des ästhetischen Ideals. Doch hat Schiller auch in keinem andern Gedicht das sittliche so glücklich und glänzend betont, wie hier:

> Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
> Und sie steigt von ihrem Weltenthron!

Dies ist das stolzeste Ultimatum der menschlichen Freiheit, die glänzendste Apotheose der Selbstbestimmung. Vergleicht man damit Goethes orphische Urworte:

> Das ist's denn wieder, wie die Sterne wollten;
> Bedingung und Gesetz und aller Wille
> Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
> Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille.
>
> Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
> Dem harten Muß bequemt sich Will' und Grille.
> So sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren
> Nur enger d'ran, als wir am Anfang waren,

so hat man den Gegensatz zwischen der Weltanschauung beider Dichter in seiner schlagendsten Fassung: dort die Freiheit, hier die Notwendigkeit; dort

Kant und Fichte, hier Spinoza, dort der Nerv der Geschichte, hier die Urmacht der Natur, dort die Energie der That, hier die Harmonie der Existenz!

Weniger von Gedanken getragen ist „das Lied von der Glocke," das aber unter allen Dichtungen Schillers durch seine Anlehnung an einfach menschliche und bürgerliche Zustände, durch rhythmischen Schwung, würdevolle Reflexion und die originelle Anknüpfung der salbungsvollen Betrachtung an die Technik eines bestimmten Handwerks die größte Popularität gewonnen. Ebenso wenig erreichen „die Künstler" in ihrer breiten didaktischen Entwickelung die Tiefe der zuletzt genannten Gedichte, während „der Spaziergang" in anmutigen, scheinbar zufälligen Bildern den Gegensatz zwischen der Natur und den Thaten und Schöpfungen der menschlichen Freiheit ausmalt und ebenfalls mit der Harmonie von Natur und Kunst schließt, die in höchster Vollendung, wie die Natur, gleichmäßig allen Geschlechtern strahlt:

Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

In allen diesen Dichtungen, die sich durch Tiefe des Gedankens und schlagende Kraft des Stils auszeichnen, ist ein üppiger, mythologischer Aufwand vorherrschend, welcher mit seinen traditionellen Bildern bei Schiller oft die fehlende sinnliche Anschauung ersetzen soll. Eher kann man sich diese antike Ausschmückung in jenen „Balladen" gefallen lassen, welche antike Stoffe behandeln, wie „Kassandra," „der Griechen Heimkehr" u. a., Balladen: die durch Ernst, Schwung und würdige Haltung ausgezeichnet sind. Fast gänzlich frei von diesen Reminiscenzen klassischer Schulbildung hält sich Schiller in seinen meisten anderen Balladen: „dem Taucher," „der Bürgschaft," „dem Kampf mit dem Drachen," welche seine Popularität in weitesten Kreisen begründeten. In allen diesen Balladen herrscht der Kampf, das Ringen, die That, die Bewegung vor; ja selbst in den Naturschilderungen wählt sich der Dichter nicht das Bild der Ruhe, sondern den rastlos arbeitenden Strudel, der in der „Bürgschaft" die Brücke hinabreißt, im „Taucher" sein Opfer verschlingt. Die Natur wird ihm nur da lebendig, wo sie das sittliche Streben und Ringen symbolisiert. Während er in jenen Balladen in einer Fülle des Ausdrucks und farbenreichster Ausmalung schwelgt, sucht er im „Ritter Toggenburg" und im „Gang nach dem Eisenhammer" mehr den einfachen Romanzenton zu treffen, was ihm auch, besonders in jenem ersten Gedicht, gelang. Die glückliche Gabe, für die Situation und für den Gedanken den bezeichnendsten, gleichsam drastischen Ausdruck zu finden, hat diesen Balladen eine so beispiellose Popularität

verschafft, indem einzelne Wendungen in denselben zu sprichwörtl Geltung gekommen sind.

„Die Xenien," die Schiller und Goethe zusammen gedichtet, als wertvoller Ausdruck ihrer Vereinigung eben so wichtig, wie zur urteilung der Litteratur des vorigen Jahrhunderts wesentlich. Die bri Schärfe des Schillerschen Geistes kam ihm bei dieser Polemik in Dis trefflich zu statten. Dabei ist indes nicht zu übersehen, daß dies A schleudern vom poetischen Olymp immer ein Akt souverainer Selbst bebung war, den die Nachwelt geneigter ist zu legitimieren, als e Mitwelt sein konnte; daß, besonders bei Schillers schroffer, einse Richtung, viele kritische Justizmorde stattfanden, und daß die Forn meisten Xenien ebenso barbarisch war, wie die poetische Barbarei, welche sie ankämpften, und Mansos Spott mit Recht herausfordern b Nächst Gervinus hat sich Eduard Boas durch litterar-historische U suchungen über den Xenienkampf anerkennenswerte Verdienste erwo Für die Aufgabe unseres Werkes sind die Xenien von ebenso ge Wichtigkeit, wie die Entscheidung der Frage, ob der Bund zwischen S und Goethe, dessen konkreter Ausdruck sie sind, für den einen ode den andern fruchtbringender gewesen. Die Dokumente dieses Bundes l im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe vor. Indes ist es woh Zweifel, daß Goethes Einfluß auf Schillers Bildung bedeutender ge ist, als umgekehrt. Schillers oft scharfe Kritik konnte dem fertigen A Goethes wenig anhaben. Dagegen hat die Liberalität, mit welche stoffreichere Goethe diese Stoffe dem Freunde darbot, nachweisbare E gehabt, so wie Glätte, Ruhe und Abgeschlossenheit dem gährenden T des Talents gewiß mehr bieten konnten, als dieser zu erstatten verm Wenn indes auch Goethe auf formelle Klärung und Beruhigung harmonische Kunstbildung bei Schiller einwirkte: so ging doch die w liche Entwickelung dieses tiefen Geistes von innen heraus, indem er, der Kantschen Philosophie heraustretend, ein durchgreifendes Prinzi Aesthetik suchte, welche ihm Goethes der Spekulation entfremdete K praxis, die sich selbst trug, nicht geben konnte. Dies Streben und Resultate liegen in Schillers „philosophischen Schriften" vor.

Kant hatte der praktischen Vernunft ein fortwährendes Sollen Zweck gemacht. In seiner „Kritik der Urteilskraft" ging er indes Schritt weiter und erkennt im Organismus einen immanenten Zwec freilich wieder nicht objektiv gefaßt, sondern nur durch subjektive Ref erkannt wird. Dies war auch die Grundlage seiner ästhetischen Anscha Das Schöne soll die Form dieser immanenten Zweckmäßigkeit habe

dadurch in dem Subjekt ein interesseloses, allgemeines und notwendiges Wohlgefallen hervorrufen. Indem Kant das Kunstschöne als diese innere Uebereinstimmung und Durchdringung von Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand richtig erkannte, that er einen wesentlichen Schritt über die bisherigen ästhetischen Theorien hinaus; indem er aber das Kunstschöne nur auf die Lust und auf das Wohlgefallen des Subjekts bezog, blieb er einseitig bei der Subjektivität und Abstraktion stehen und erkannte eine an und für sich bestehende Wirklichkeit des Kunstschönen nicht an. Diese Schranke gerade überwand Schiller, welchen der angeborne Kunstsinn, die Beschäftigung mit den Alten, mit Aristoteles, Lessing und Winkelmann und der rastlose Drang nach harmonischer Befriedigung über sie hinaus führte zur Erkenntnis eines objektiven Kunstprinzips. Was die Form dieser philosophischen Schriften betrifft, so zeichnen sie sich durch eine Klarheit, Präzision und Schärfe des Ausdrucks aus, welche von der ursprünglichen Selbstthätigkeit des Schillerschen Denkens, wie von seiner meisterhaften Beherrschung der Sprache ein gleich beredtes Zeugnis geben. Die Kantsche Auffassung des „Erhabenen," in welcher das farb- und tonlose Gemüt dieses Denkers sich noch am meisten zu Farben und Tönen erhebt, gab Schiller wohl die erste Anregung, die Anwendung dieser Theorie auf sein Lieblingsthema, auf das Tragische, zu machen. In der That steht er in seinen ersten Aufsätzen: „der Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1793), „über die tragische Kunst" (1792) und „über das Erhabene" (1792) noch ganz auf dem Standpunkte Kants dessen spekulatives Gerippe er mit Fleisch und Blut zu bekleiden sucht, indem er die Kantsche Theorie teils mit Aristoteles vergleicht, teils den aus ihr entnommenen Maßstab an einzelnen Produktionen kritisch bethätigt. Wichtig ist nur die scharfe Begrenzung des Kunstschönen auf sein eigenes Gebiet, die entschiedene Sonderung des Moralischen und Aesthetischen, die allerdings schon in Kants immanenter Zweckmäßigkeit ausgesprochen ist, die aber von Schiller in der Theorie um so ängstlicher festgehalten wird, je mehr er in der Praxis dagegen zu sündigen liebte. Denn wenn auch bei ihm nicht das Moralische im trivial-bürgerlichen Sinn mit dem Aesthetischen im Kampfe lag, so doch fortwährend das ethische Ideal mit dem künstlerischen: eine Vermischung, auf der zum teil die Hauptwirkungen seiner Dichtungen beruhen. In „Anmut und Würde" (1793) thut Schiller schon den entscheidenden Schritt, das Schöne in seiner an und für sich seienden Wirklichkeit zu erkennen. Ihm gilt die Schönheit für die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt

in der Vernunftwelt das Bürgerrecht. Dem beurteilenden Geschmack, der bei Kant eigentlich die letzte Instanz der Schönheit war und das einzige Medium ihrer Existenz, fällt hier nur die Rolle zu, zwischen Geist und Sinnlichkeit in die Mitte zu treten, diese beiden einander verschmähenden Naturen zu glücklicher Eintracht zu verbinden, Anschauungen zu Ideen zu adeln und die Sinnenwelt selbst gewissermaßen in ein Reich der Freiheit zu verwandeln. Jede schöne Bildung der Natur ist daher ein Ausdruck des Vernunftbegriffs. So ist in diesem trefflichen Aufsatz, der außerdem sein specielles Thema in größter Vertiefung behandelt, der Grund gelegt, auf welchem Schillers philosophisches Hauptwerk: „die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), weiter bauen kann. Obgleich Schiller hier mehr einen pädagogischen Standpunkt zu verfolgen und das Schöne nur als Bildungs-Element des Menschen zu betrachten scheint, so kommt er doch zu den glänzendsten Resultaten für den Vernunftbegriff des Schönen. Die ästhetische Bildung erklärt er für die Vorschule der politischen, wie später Herbart in seiner „praktischen Philosophie“ die ästhetische Gesellschaft für ihre vollendetste und ideale Form erklärte. Doch von diesem Ausgangspunkte der Schrift, der mehr durch die Zeitverhältnisse gegeben war, indem das vorwiegende politische Interesse es nötig machte, die Beziehung des Aesthetischen zu ihm zu erörtern, erhebt sich Schiller bald zur Höhe, die Schönheit als eine notwendige Bedingung der Menschen aufzuzeigen, sie überhaupt in ihrer Absolutheit zu fassen. Zwei Triebe bestimmen den Menschen: der sinnliche Trieb, der von der physischen Natur des Menschen ausgeht, der die Realität erfaßt und Wechsel und Veränderung fordert, und der Formtrieb, der von der vernünftigen Natur des Menschen ausgeht, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens bringt und bei allem Wechsel des Zustandes seine Person behauptet, der die Zeit und Veränderung aufhebt und die Wirklichkeit des Ewigen und Notwendigen diktiert. Die Dialektik dieser beiden Triebe wird von Schiller aufs Tiefste und Glanzvollste erörtert. Die Gegensätze in ihrer Schärfe zu bestimmen, war die Stärke seines energischen Verstandes. Hier aber erhebt er sich zur vernünftigen Begründung, indem er die Gegensätze in ihre höhere Einheit auflöst. Indem sich jene beiden Triebe, der sinnliche und der Formtrieb, gegenseitig ausschließen, können sie dem Menschen nie den Genuß seiner vollen Menschheit, der Einheit von Geist und Materie geben. Der Trieb, der beide verbindet, und den Schiller, mit einem Anklang an die Kantsche Terminologie, „den Spieltrieb“ nennt, ist frei von jener Nötigung der Natur und Vernunft, die in den beiden anderen Trieben enthalten ist. Die Schön-

heit selbst, als das gemeinschaftliche Objekt jener beiden Triebe, ist also in Wahrheit das Objekt des Spieltriebs, nicht bloßes Leben, nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt. Sein Ideal geht aus dem Ideal der Menschheit hervor; denn nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit vollendet den Begriff der Menschheit. Indem das Schöne aus der Wechselwirkung zweier entgegengesetzter Triebe und aus der Verbindung zweier entgegengesetzter Prinzipien hervorgeht, ist sein höchstes Ideal also der vollkommene Bund und das Gleichgewicht der Realität und der Form.

Diese Sätze, welche Schiller vertieft, indem er den Einfluß ästhetischer Stimmung auf das Wesen des Menschen untersucht und den ästhetischen Schein als das Wesen der Kunst scharf vom moralischen Schein unterscheidet, indem er einen kurzen Ueberblick der ästhetischen Entwickelung der Menschheit giebt, bilden den eigentlichen Kern seiner Kunstphilosophie, durch welche er den Kantschen subjektiven Standpunkt überwunden und ein objektives Prinzip der Schönheit gewonnen hat. Mit Recht sagt Hegel von Schiller: „Es muß ihm das große Verdienst zugestanden werden, die Kantsche Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gemacht zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. Von ihm ist das Schöne als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen worden.“ Eine mehr kritische und praktische Richtung verfolgte Schiller in seinem Aufsatz „über naive und sentimentalische Dichtung“ (1796), indem er die poetischen Schöpfungen nach der in ihnen herrschenden Empfindungsweise, unter die eine oder die andere Gattung rubricierte. Die kritischen Randglossen sind hier ebenso interessant, wie die Aufstellung des Gegensatzes, der in Goethe und in ihm selbst am anschaulichsten verwirklicht wurde.

So bedeutend die philosophischen Schriften Schillers sind, so wenig läßt sich dies von seinen historischen behaupten, wenngleich „die Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ durch geschickte Gruppierung der Thatsachen und der Charaktere und durch große Klarheit und Energie des Stils ein künstlerisches Interesse in anspruch nehmen darf. Dagegen möchte „die Geschichte des dreißigjährigen Krieges“ eher das harte Urteil Niebuhrs verdienen, welcher die Schillerschen Geschichtswerke für unbedingt nichtig erklärt. Ohne Einfluß auf die deutsche Geschichtsschreibung sind sie indes keineswegs geblieben, indem sie nach antiken Vorbildern der Form der Darstellung wieder ihr Recht ein-

räumten, das von der Gründlichkeit der in ihrem Material vergrabenen und mit der Fülle des Stoffs und seiner kritischen Sichtung sich abarbeitenden Historiker zu oft und leicht übersehen wurde.

Bereichert durch die Anschauungen seiner historischen Studien, noch mehr aber durch die mühsam eroberten Resultate seiner philosophischen, kehrte Schiller in seinem „Wallenstein“ (1799) zur Bühne zurück, der er sich nachher fast ausschließlich widmete. Der „Wallenstein“ war gleichsam ein Schmerzenskind jener wissenschaftlichen Epoche, in welcher Schiller zwischen seinem dichterischen Talent und seinem philosophischen Streben hin und her schwankte. Wallenstein war eine mühsame Spätgeburt und trägt die Spuren jenes innern Kampfes vielfach an sich. Dem Dichter fehlte die sichere Beherrschung des Stoffes; er wuchs unter seinen Händen zu einer gewaltigen Trilogie. Er bedurfte zweier Stücke zur Exposition des dritten; denn „die Piccolomini“ haben keinen selbständigen Halt; sie sind notwendig für die Entwickelung des Ganzen, aber sie bestehen auch bloß für diese. Die Piccolomini sind nur aus äußerlichen Gründen abgesondert, weil der „Wallenstein“ sonst zu einer zehnaktigen Tragödie herangewachsen wäre. Will man eine dramatische Trilogie gelten lassen, so muß jedes Stück derselben seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, wenn es auch über sich hinausweist. Dagegen sündigt die Komposition des Wallenstein. Doch abgesehen von dieser formalen Seite — wie glücklich war wieder der instinktive Griff des Dichters, dessen Genie, ohne es zu wissen und zu wollen, mit dem Gang der Zeit und der Entwickelung des Jahrhunderts Schritt hielt! Als der Kampf der politischen Meinungen ausgetobt, als die Revolution aus einer wilden Bewegung der Massen zu ihrer geordneten Taktik wurde, und der Glanz eines militärischen Genies und kriegerischer Schauspiele das pathologische Interesse an den blutigen Zuckungen der Gesellschaft verdrängte: da schrieb Schiller seinen Wallenstein, eine soldatische Tragödie, deren Held eben wie Napoleon ein kühner und glücklicher Soldat war. Wie Napoleon zur Revolution, so steht Wallenstein zur Reformation. Nach einer Epoche, in welcher der Kampf der Prinzipien und Meinungen die Massen bewegte, kam dort wie hier die Zeit des egoistischen Genies und des militärischen Ehrgeizes, die Epoche der um Meinungen unbekümmerten Thatkraft. Der Gott solcher Epochen ist das Schlachtenglück, das in seinem Gefolge notwendig den militärischen Fatalismus hat. Der Feldherr glaubt an sein Glück, an seinen Stern und hält sich, hat er oft gesiegt, für unbesiegbar. Der Soldat glaubt wieder an seinen Feldherrn; aber er hat auch seine eigene Fortuna, seinen Privat-Aberglauben, der ihm die Zuversicht giebt, er werde ungefährdet aus jedem

Treffen hervorgehn. Leben und Tod, Sieg und Niederlage sind in der Schlacht nichts als Lose, die der Zufall schüttelt, und eine Epoche, die von einem großen Weltkampf bewegt wird, gewöhnt sich allmählich an diese fatalistische Lebensanschauung. Welche unerwarteten Wirkungen mußte daher der „Wallenstein“ in einer Zeit hervorbringen, die von militärischen Schauspielen geblendet und erschreckt, ganz in derselben geistigen Atmosphäre lebte, in welcher sich diese Tragödie bewegte! Das Schicksal der Welt schien abhängig von dem Willen eines Einzelnen — wie mußte man das imposante Heraustreten einer einzigen Heroengestalt, ihren magischen Einfluß auf die Masse verstehn, die sie gewaltsam in ihre Bahnen mit fortriß! Wie sympathisierte man mit dem tragischen Sturz der sich selbst überhebenden Größe, indem man prophetisch darin den Sturz des neuen militärischen Heros abgespiegelt sah! Und als die Befreiungskriege ausbrachen und das Volk selbst in die Scharen der Kämpfer trat — wie mußte da die Frische und Energie des soldatischen Geistes, welche in dieser Tragödie lebte, die Gemüter um so mächtiger ergreifen, als kein späterer Tyrtäos ihr ebenbürtig werden konnte, und „frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ wurde der Päan der deutschen Freiheit! Wer alle diese Wirkungen für *stoffartig* erklären und deshalb gering achten wollte, dem fehlt der Sinn für die Bedeutung, die der Stoff, die reale Seite, dem Kunstwerk giebt. Die Wahl des Stoffs ist die erste künstlerische That, die das Genie vom Stümper unterscheidet. Das Genie ergreift seine Stoffe gleichsam mit innerer Notwendigkeit und steht dabei oft im ahnungsvollen Zusammenhange mit dem Schicksal seiner Nation und dem der Welt! Man hat den „Wallenstein“ eine Schicksalstragödie genannt! Er ist es im Sinne der modernen Welt, im Sinne der Verse:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne!

Der Schuld der Selbstüberhebung und des Verrats folgt die gerechte Sühne, und das militärische Heroentum stürzt, als es die letzten Fäden der Abhängigkeit zerschneiden und sich zur souveränen Macht erheben will. Was sonst Fatalistisches im Wallenstein vorkommt, das ist in Gedanken und Gefühl nur das unheimliche Gefolge jeder meteorischen Größe, die sich in einem Ausnahmezustand befindet und dafür ein Ausnahmegesetz verlangt, die, indem sie zum Vertreter des Schicksals für Tausende wird, für sich ein anomales Recht in anspruch nimmt. Diese Mystik der Heldengröße hat Schiller im „Wallenstein“ meisterhaft geschildert. Der Gang der dramatischen Entwickelung ist in „den Piccolomini langsam, in „Wallensteins Tod“ aber spannend und von wirksamer Konsequenz. Der dritte Akt dieser Tragödie bleibt für alle Zeiten ein Muster der dramatischen

Steigerung und glücklichsten künstlerischen Oekonomie. Das Zusammenfallen des äußerlichen theatralischen Effekts mit dem innern dramatischen hat Schiller zwar oft erreicht, selten, vielleicht nur im zweiten Akt von Kabale und Liebe in so glänzender Weise. Wir finden darin die Bürgschaft des echten dramatischen Talents, dem für seine Produktionen nicht bloß die Bühnenmöglichkeit vorschwebt, dem die Bühne keine Schranke ist, die es zu überwinden sucht, sondern das von der Scene getragen wird, wie der Dichter vom Verse. Denn die stets lebendige theatralische Anschauung muß der dramatischen Komposition denselben Schwung und dieselbe Sicherheit geben, die der Rhythmus dem dichterischen Gedanken giebt. Gerade die theatralische Taktfestigkeit hat wesentlich dazu beigetragen, den Dramen Schillers den festen dramatischen Halt zu geben. Die Charaktergruppen, die sich um „Wallenstein" bewegen, sind mit großer Kunst in die richtige Beleuchtung gestellt, so daß sie sich sowohl gegen den Helden, als unter einander bedeutsam abschatten. Ja die tiefe Einheit dieser Tragödie zeigt sich darin, daß fast durch alle Charaktere derselbe Konflikt hindurchgeht, der sich im Hauptelden zu tragischer Größe steigert, der Kampf der Pflicht und des soldatischen Ehrgeizes, der bei den andern freilich nicht selbstleuchtend ist, sondern seine Strahlen von dem Feldherrn empfängt. Und wie glücklich ist dieser Konflikt bereichert, indem er sich in den verschiedensten menschlichen Beziehungen spiegelt! Wie spielt da bei den Piccolomini Vater- und Sohnesliebe, die Familie, bei Max Freundschaft und Liebe, das Herz, bei Butler die Rache des gekränkten Ehrgeizes hinein! Die Liebes-Episode zwischen Max und Thekla findet hier den Ring, durch welchen sie sich an die dramatische Kette des ganzen anschließt, indem sie keineswegs, wie die kurzsichtige Kritik der Romantiker behauptete, aus der dramatischen Einheit herausfällt. Auch war sie als Gegensatz gegen die Haupt- und Staatsaktionen der Geschichte nötig, um ihren Ernst und geschäftigen Fortgang und ihre zerstörende Macht auch an den Stimmungen der Gemüter zu beleuchten, deren Glück durch sie vernichtet wird. Dabei kann man bereitwillig zugeben, daß Schiller eine Unterlage der Handlung für die weichen und elegischen Gemütsaffektionen brauchte, die bei den streng historischen Verwickelungen nicht zu ihrem Rechte kamen. Wenn er indessen selbst fürchtete, „das überwiegend menschliche Interesse dieser großen Episode könne an der schon feststehenden, ausgeführten Handlung etwas verrücken, da ihrer Natur nach die Herrschaft ihr gebühre, und je glänzender die Ausführung werden sollte, desto mehr die übrige Handlung ins Gedränge kommen würde," so beurteilte er offenbar sein eigenes Talent nicht richtig, dessen große Energie gerade darin bestand,

die starre Geschichte in poetischen Fluß zu bringen, ihre Thatsachen an menschlichen Handhaben zu erfassen und sie durch die Größe seiner Gesinnung zu verklären, während er der stillen Entwickelung der Neigungen weder psychologisch feine, noch sonst bedeutende Seiten abzugewinnen wußte. Die Liebe zwischen Max und Thekla ist eben nur in ganz allgemeinen idealistischen Kontouren gehalten und fesselt nur durch ihr Geschick, das sie in den großen geschichtlichen Konflikt mit hineinreißt.

Was die Art und Weise der Charakterzeichnung im Wallenstein betrifft, so ist sie objektiver, als im Don Carlos, in welchem die Charaktere fast nur durch ihre Empfindungsweise geschildert werden, aber weniger individualisierend, als in Schillers ersten Stücken. Goethe und die Antike bestimmten hier sein Talent. Die Anlehnung an Shakespeare zeigte sich nur in einzelnen Scenen, am glücklichsten in der dramatisch lebendigen Tafelscene der Piccolomini. Dennoch ist die Charakteristik nicht unsicher und schwankend; sie ist fest und bestimmt, nur ohne individuellen Farbenreichtum. Der Stil ist breit, da, wie Schiller selbst sagt, „die Jamben, obgleich den Ausdruck verkürzend, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins breite treibe.“ Hegel verlangt mit Recht, daß der Dichter sein Pathos expliciere; denn mit den bloßen Naturlauten der Empfindung und Leidenschaft ist wenig gethan. Dennoch ist es die Frage, ob nicht gerade im Wallenstein der Charakter des Hauptthelden durch sein allzubehagliches Aussprechen verloren habe, indem sowohl der mysteriöse Hintergrund, als auch die soldatische Energie eine etwas knappere Form wünschenswert machten. Im übrigen hat die dramatische Diktion Schillers im Wallenstein ihren typischen Ausdruck gefunden, den sie in allen späteren Dramen beibehält. Die Ueberschwenglichkeit der Kraft, Leidenschaft und Empfindung wird auf das rechte Maß zurückgeführt; die Reflexion sammelt sich in Sentenzen, die meistens in der Form der glänzenden Antithesen auftreten; der Dialog bewegt sich teils in breiten Ergüssen, teils in epigrammatisch schlagenden Wendungen; das Pathos findet einen begeisterten, hinreißenden, aber maßvollen Ausdruck, und jede Situation wird in erschöpfender Weise ausgesprochen. Das Vorspiel „Wallensteins Lager“ gehört zu Schillers glücklichsten Produktionen, indem er hier selbst dem Genrebild eine ideale Bedeutung giebt und bei der humoristischen Zeichnung doch die Grenzlinien des Schönen einhält. Der frische und freie militairische Geist dieses Vorspiels hat dasselbe in seltener Weise volkstümlich gemacht.

In „Maria Stuart“ (1801) ist die Sicherheit der dramatischen Technik und die geschickte Gruppierung der Charaktere anerkennenswert, wenngleich diese schwarzdrapierte Passionstragödie uns nur die Buße der

Heldin zeigt, nicht ihre Schuld. Darum ist die Heldin ganz passiv, ein Spiel der Leidenschaften und Interessen, und flößt uns mehr eine elegische, als dramatische Teilnahme ein. Shakespeare hätte gewiß mit größerer Kühnheit den ganzen Stoff erfaßt, uns in drei Akten die Schuld der Heldin gezeigt und die Schillersche Tragödie in die zwei letzten Akte zusammengedrängt. In der That beginnt diese schon mit der beschlossenen Opferung, und so geschickt die Hemmungen angebracht sind, welche eine fortdauernde Spannung hervorrufen, so macht doch das Stück nur den Eindruck eines glücklich instrumentierten Finales das von Anfang an durch anklingende Takte eines Trauermarsches bestimmt wird. Innerhalb dieser Schranke ist das Stück meisterhaft, und die Handlung wird aus dem innersten Wesen der Charaktere herausbestimmt. Was Schiller im Posa mißlungen, die begeisterte Gesinnung und jesuitische Handlungsweise in einem Charakter lebendig zu machen, das gelang ihm im „Mortimer", dem sich freilich rasch das katholische Ideal in das Ideal einer reizenden Persönlichkeit verwandelt. Darum hat der Mortimer Fleisch und Blut, und der Nerv seiner Gesinnung ist auch der Nerv seiner Handlungsweise. Leicesters hofmännische Haltung und graziöse Inkonsequenz steht dieser fanatischen Konsequenz ebenso wirksam gegenüber, wie Shrewsburys liebevolle Redlichkeit der schonungslosen Staatsweisheit Burleighs, wie die eifersüchtige und reizbare Majestät der Elisabeth der durch Leiden verklärten Majestät der Maria. Die Scene, in der sich beide Königinnen begegnen, eine Situation, die Schiller an sich selbst als moralisch unmöglich bezeichnet, ist durch die psychologische Steigerung im Auftreten der Maria von großer Wirkung, obgleich hier den Dichter seine dramatische Energie wohl über die Grenzlinien der Grazie hinwegtrug. Ebenso anstößig haben viele, auch Goethe, das Hineintragen des ritualen Elements und die Kommunion auf der Bühne gefunden.

Fehlte der „Maria Stuart" das dramatisch ausgedrückte Gleichgewicht von Schuld und Sühne, so trat dies in der „Jungfrau von Orleans" (1802) glücklich hervor, obschon hier die Schuld nicht, wie im Wallenstein, in einer subjektiven Neigung, nicht klar vor den Augen der Welt, sondern in einem Winkel des Gemüts versteckt. Dies ging aus dem ganzen Charakter der Tragödie hervor, welche den Mysticismus, der im Wallenstein nur eine Stimmung des Helden war, zu einem dramatisch bestimmenden Motiv machte. Daher ist „die Jungfrau" ebenso extrem innerlich, wie äußerlich, ebenso phantastisch motivierend, wie spektakelhaft theatralisch. Schiller selbst thut sich auf das Donnerwetter etwas zu gute, das im vierten Akte seine Heldin versteinern hilft. In der That ist dieser

mystische Eigensinn charackteristisch für eine Innerlichkeit, die selbst wieder in äußerlicher Weise sich von phantastischen Gewalten lenken läßt. Die Jungfrau, die wenig jungfräulich mit ihrer Reinheit prahlt, nimmt indes einen so begeisterten, nationalen Aufschwung gegen die Unterdrücker des Vaterlandes, daß auch sie der begeisterten Aufnahme gewiß sein konnte. Das Schillersche Pathos zeigt sich in seiner ganzen Blüte: ein so reicher und doch so wohlgeordneter Pomp der Diktion, die selbst lyrisch in verschiedenen Versmaßen schwelgt, womit schon der Monolog der „Maria Stuart" voranging, ein so gewaltiger Enthusiasmus durfte kühn jeden Vergleich herausfordern. Der Stoff brachte es mit sich, daß das lyrische Element auch in wesentlich dramatischen Situationen überwucherte und selbst den Charakteren seine unbestimmte Färbung gab. Alle tauchen gleichmäßig in dies Element des Enthusiasmus unter: Dunois, Lahire, Burgund, Lionel sprechen dieselbe Feuersprache. Der Charakter des Königs ist in seiner Weichheit und seinem Schwanken vielleicht noch am besten gezeichnet. Die ganze Tragödie, die, wenn man einmal das Recht phantastischer Motivierung einräumt, in ihrer Komposition einen vollkommenen, organischen Zusammenhang zeigt, vermag zwar nicht uns in eine Spannung zu versetzen, mit der wir nur eine nirgends dem Menschlichen entfremdete Handlung verfolgen, aber sie versetzt uns in eine gehobene Stimmung; sie wirkt lyrisch berauschend, und der Konflikt der übermenschlicheu Sendung mit dem menschlichen Gefühl flößt uns Teilnahme ein. Auch fühlen wir, daß Schiller nur durch diesen phantastischen Beisatz, durch den mystischen Zusammenhang mit der Madonna das Weibliche in der „Jungfrau" erretten konnte, dessen siegende Reaktion gegen das vom Himmel eingegebene Amazonentum die Peripetie unserer Tragödie bildet.

An die katholische Mystik der „Maria Stuart" und „der Jungfrau" schloß sich die heidnische „der Braut von Messina" (1803), in welcher der fatale Fatalismus der antiken Welt in unklarer Mischung mit christlichem und jüdischem Aberglauben die Tragödie bestimmt. An die That allein, ohne Rücksicht auf die Gesinnung und das Bewußtsein, knüpfte die hellenische Weltanschauung das Schicksal, und dieser dunkle Zusammenhang wurde von Orakeln vorher verkündigt. Er mußte also gleichsam eine im voraus verhängte Notwendigkeit sein, der sich zu entziehn der Sterbliche zu schwach war. Weniger an die objektive Schuld, die mit dem ganzen Leben, Glauben und Fühlen des Altertums zusammenhängt, als an diese Vorherbestimmung, an die freilich auch viele christliche Theorieen anklingen, schließt sich nun Schiller in seiner „Braut von Messina" an, indem er das Verhängnis, das auch in den antiken Mustern bestimmte Familien ver-

folgte, in jüdischer Weise zu einer Erbschaft machte, die von den Vätern auf die Kinder überging, die ein Geschlecht vom vorhergehenden überkam und antreten mußte. Wir hören, daß der Ahnherr „grauenvoller Flüche schrecklichen Samen" auf ein sündiges Ehebett ausschüttete; wir erfahren, daß ein sternkundiger Araber einen Traum des Vaters der feindlichen Brüder dahin auslegte: „wenn der Mutter Schoß von einer Tochter entbunden würde, so würde sie ihm die beiden Söhne töten und sein ganzer Stamm durch sie vergehn", während einen anderen Traum ein Mönch dahin deutet, daß diese Tochter die streitenden Gemüter der Söhne in Liebesglut vereinen würde. Die Tragödie ist nun da, um den alten Fluch zu erfüllen und um beide Träume zu verwirklichen. Wir haben hier ein gewaltiges Schicksal, welches den Menschen aber nicht erhebt, indem es ihn zermalmt. In Wahrheit ist es nur der brutale Zufall, der sich durch den orakelhaften Hintergrund zum Schicksal aufspreizt. Ist „die Braut von Messina" in bezug auf die tragische Idee das verfehlteste von Schillers Stücken, so ist sie dagegen das beste, was die innere Koncentration der Handlung betrifft. Hier greift alles ineinander, und dreht sich ohne Episoden um einen Mittelpunkt. Die Diktion verliert sich dagegen oft in epische Breite der Schilderung und in eine weitläufig allegorisierende Rhetorik. Die Wiedereröffnung des antiken Chors, als reflektierenden Begleiters der Handlung, konnte nur auf Verhältnisse passen, welche denen der antiken Tragödie analog sind, bei Verwickelungen, die sich innerhalb einer Herrscherfamilie abspielen, und welche das Volk anschaut und mit seinen Empfindungen begleitet. Schon dieses eng abgegrenzten Kreises wegen war der Chor für jede weitergreifende, besonders historische Handlung eine Unmöglichkeit. Abgesehn davon, daß er lähmend für die Beweglichkeit der Handlung wurde, gab es auch für die neuere Tragödie keine Notwendigkeit, für den ideellen Gehalt, den sie auszusprechen hat, noch ein besonderes Organ zu schaffen. Schiller dagegen fühlte, daß er für die in der Jungfrau überwiegende Lyrik ein besonderes Organ schaffen müsse, und so führte er den Chor ein, der in freien lyrischen Ergüssen über die Handlung reflektieren konnte. In der That gehören die Recitationen des Chors zu den glänzendsten Thaten der Schillerschen Muse und würden allein genügen, ihr einen dauernden Ruhm zu sichern.

In „Wilhelm Tell (1804) machte sich Schiller von jeder Art von Mysticismus frei und bewegte sich ganz auf objektivem dramatischem Boden. Dagegen war die Einheit der Handlung und die Koncentration des Interesses in auffallender Weise vernachlässigt oder vielmehr auf ein ganzes nationales und deshalb episches Streben ausgedehnt. Der

Held selbst isoliert sich von dem Befreiungskampf der Volksgemeinden, welche im Vordergrund des Stückes stehen; ja, er ist bei der Hauptscene auf dem Rütli nicht einmal gegenwärtig. Nur der dritte und vierte Akt erwecken in uns ein spannendes Interesse für Tell selbst, das im fünften wieder nachläßt, indem die Gegenüberstellung des Johannes Parricida wohl für die Dialektik des politischen Mordes von Interesse ist, aber in die Haupthandlung selbst durchaus nicht weiter eingreift. „Tell" erinnert in seiner Form an die Historien, die in behaglicher Ausdehnung den geschichtlichen Stoff auf die Bretter bringen. Der Konflikt im Tell selbst ist wahrhaft tragisch und ergreifend, und der dritte Akt eine Tragödie für sich. Dagegen erkältet der Monolog im Hohlweg, als ein raffiniertes Raisonnement der Rache, die, wirksamer, durch den Anblick des Feindes hervorgerufen, im Moment rasch aufgelodert wäre. Der Stil im Tell ist einfacher, objektiver, bestimmter gefärbt, erfrischt durch den landschaftlichen Hintergrund und die große Natur. Der Aufschwung eines volkstümlichen Befreiungskampfes und die Apotheose der Insurrektion im Angesicht der Alpen und der Sterne mußte auf das unterjochte Deutschland einen ebenso erhabenen, wie erhebenden Eindruck machen und dies Drama zu einer geistigen Macht erhöhen, welche den Sturz des Unterdrückers beschleunigen half.

Ein früher Tod rief Schiller ab mitten aus einer Produktivität, welche vieles begonnen hatte, vieles verhieß. Das großartigste Fragment sind die anderthalb Akte seines „Demetrius": der polnische Reichstag ist ein Meisterstück eines geschichtlichen Tableaus voll dramatisch-theatralischer Lebendigkeit; der Monolog der „Marfa" übertrifft an hinreißendem Schwung noch die Monologe der „Jungfrau". Gerade an Größe des tragischen Wurfs und dichterischen Stils stehen alle Fortsetzungen des Trauerspiels von Maltitz, Gustav Kuehne, Heinrich Laube, mögen sie nun in bezug auf Beschränkung des allzuweiten Stoffes und die dramatische Technik mehr oder weniger glücklich sein, ebenso die selbständigen Neudichtungen von Friedrich Bodenstedt, Friedrich Hebbel, Hermann Grimm u. a., weit hinter dem Schillerfragment zurück. Weniger verhieß der Entwurf des „Warbeck", der wohl nach dem Beginn des „Demetrius" aufgegeben wurde, weil er nur eine schwächlichere Variation des gleichen Themas ist, der Entwurf der „Malteser", die voraussichtlich eine trockene Schultragödie geworden wären, der „Kinder des Hauses", eines Polizei- und Kriminalstückes. In das Atelier des Schillerschen Genius führen uns seine zum ersten Male von seiner Tochter Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm veröffentlichten „Dramatischen Entwürfe" (1867). Hier finden sich, mitten im Wust skizzierender Federproben und durcheinandergährender Schöpfungs-

möglichkeiten, gleich im ersten Fragment: „die Herzogin von Celle“ dramatische Momente, welche nur der gänzlichen Klärung bedurften. Interessant ist das Fragment: „die Gräfin von Flandern“, welches Shakespearisierende Abenteuerlichkeit in Verkleidung und romantischen Intriguen bei allzureicher Stofffülle und sonst spannender Komposition zeigt. Unbedeutender und weniger ausgeführt sind die Fragmente: „Agrippina“, einer jener problematischen Stoffe, wie sie die Muse Hebbels liebt, „Themistokles“ und „Elfriede“.

Die Dramengruppe aus Schillers letzten Lebensjahren gehört zu dem Bedeutendsten, was unsere Klassiker uns hinterlassen, obgleich auch hier die Bedeutung mehr auf der geistigen Größe des Inhalts ruht, als auf der Vollendung der Form, da Schiller vielfach gegen die Strenge der dramatischen Gesetze verstößt. Die Macht einer energischen Persönlichkeit charakterisiert alle Schöpfungen Schillers und giebt ihnen einen vorwiegenden Einfluß auf die Litteratur unseres Jahrhunderts, den wir in Lyrik und Drama bis in die neueste Zeit verfolgen werden. Dieser Einfluß schien allerdings in der Friedenszeit der Restauration nach 1815 zu schlummern, indem damals die romantische Schönseligkeit dominierte; aber er taucht stets von neuem empor, sobald geschichtliche und nationale Bewegungen die Begeisterung für allgemeine Interessen wachrufen. Schillers sittlicher Idealismus war wesentlich ein politischer, wenn er sich auch nicht mit Verfassungsformen beschäftigte; er verklärte die Energie der geschichtlichen That. Das ist seine ewige Jugend und Gesundheit gegenüber den krankhaften Verirrungen der nur mit sich selbst beschäftigten Phantasie und den pathologischen Entwickelungen und ästhetischen Spielereien aller Talente, die aus Mangel einer großen Gesinnung den Dilettantismus nicht zu überwinden vermögen.*)

*) Schillers Popularität hat sich bei dem großen Schillerfeste von 1859 glänzend bewiesen; die Schillerstiftung für deutsche Dichter trägt seinen Namen, ebenso der Berliner Schillerpreis; zahlreiche Schillervereine pflegen seinen Kultus. Die Schillerlitteratur ist täglich im Wachsen. Seitdem das Verlagsmonopol in bezug auf den großen Dichter aufgehört hat, sind seine Schriften in den billigsten Ausgaben allen Kreisen zugänglich geworden und haben eine Verbreitung, man kann sagen, bis in alle deutschen Hütten gefunden. Auch kritische Textausgaben sind erschienen, eine große bis zum achten Bande gediehene „Kritische Schillerausgabe von Karl Goedeke“, und eine bereits vollendete Ausgabe von Heinrich Kurz, mit größerer Beschränkung in Angabe der Varianten. Von den Biographien Schillers zeichnet sich diejenige von Emil Palleske („Schillers Leben und Werke“, 8. Aufl. 2 Bde., 1876) durch warme und schwunghafte Darstellung, diejenige von Heinrich Viehoff („Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke“, 1874), die auf Grundlage der früheren Carl Hoffmeisterschen Schriften ruht, durch eingehende, oft sehr treffende Analyse und Kritik der einzelnen Werke aus.

Vierter Abschnitt.

Johann Wolfgang von Goethe.

Wie Schiller den ethischen Idealismus, so vertritt Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832) den ästhetischen, der von Schiller nur in der Philosophie anerkannt, nur in einzelnen Strophen verklärt wurde. Der ästhetische Idealismus bestimmt Goethes ganze Weltanschauung und alle seine Werke; er ist der Kern seines Lebens und Wirkens, das Bleibende im Wechsel seiner Entwickelung und offenbart sich ebenso im Sturm und Drang seiner ersten Periode, wie im behaglichen Quietismus seiner letzten. Ihm kommt es darauf an, das Leben selbst zu einem harmonischen Kunstwerk zu gestalten. Gegenüber den allgemeinen Interessen, die diese Harmonie nur stören können, gilt es den schönen Egoismus zu bewahren, der selbst, wo er sich titanisch erhebt, immer nur seine eigene Befriedigung im Auge behält. Für die Sphäre des öffentlichen Rechts hat er keinen andern Maßstab als das Privatrecht, welches selbst in seinen Verwickelungen nirgends über die einzelne Persönlichkeit hinausgeht. Von diesem Standpunkte aus hat Goethe die französische Revolution beurteilt und sich poetisch an ihr zu orientieren gesucht; von diesem Standpunkte aus suchte er nach einer Organisation der Gesellschaft, in welcher die harmonische Befriedigung der einzelnen ungestörten Fortgang nehmen könne. In bezug auf die Form muß der ästhetische Idealismus seinen Gebilden den klassischen Stempel der Vollendung aufdrücken. Doch gilt dies mit der Einschränkung, daß Goethe nur im Lyrischen und Epischen diese formelle Vollendung erreicht hat. Das Drama dagegen, welches die straffe Fassung der Kollision und ihr energisches Hinaustreten in die äußere Welt der Handlung verlangt, konnte weder seiner Form noch seinem Gehalt nach durch die blos innerlichen Konflikte des Gemüts und der Gesinnung in vollkommener Weise belebt werden. In bezug auf die Charakteristik trat im Gegensatze zu Schiller das weibliche Element mehr in den Vordergrund; denn die Frau ist an sich selbst das harmonische Kunstwerk und hat ein Recht, den öffentlichen Interessen fremd, nur der schönen Bethätigung ihrer Persönlichkeit zu leben. So friedliebend dieser schöne Egoismus war: so rief er doch die heftigsten Gegner hervor. Der triviale Verstand (Nikolai), die romantische Ueberschwenglichkeit (Novalis), der Patriotismus und die bürgerliche Moral (Menzel), der politische Radikalismus (Boerne) und die Orthodoxie

(Hengstenberg) erklärten sich nacheinander gegen ihn und sprachen ihm jede Berechtigung ab. Auf der andern Seite bemächtigte sich die Exegese und Apotheose seiner Werke, welche jeden kritischen Maßstab aufgab und nur das unbedingt Vollkommene zu erläutern suchte (Düntzer, Hotho, Goeschel, Hinrichs, Roetscher, Schubarth u. A.; am umfassendsten und geistvollsten Rosenkranz). Ja, die sozialistische Tendenz, die Proudhonsche Richtung hob den Dichter als ihren großen Vorkämpfer auf den Schild (Karl Grün), nicht ohne allen Grund, da Goethe den bestehenden privatrechtlichen Verhältnissen oft feindlich gegenübertrat, insoweit sie die freie Bewegung des harmonischen Individuums störten.

Eine durchsichtige Biographie Goethes, welche den Zusammenhang seiner Lebensereignisse klar darlegt und in der Kritik seiner Werke frei von allem überflüssigen Aus- und Unterlegen nur den einfachen Geschmack und den englischen common sense walten läßt, hat neuerdings der Engländer Lewes verfaßt. Gerade an Goethe hat die deutsche Exegese so vielen Geist verschwendet, es ist von den Biographen soviel Einzelnes in den Vordergrund gestellt worden, daß der klare Ueberblick über das ganze seines Lebens und Wirkens fast verloren ging, und man erstaunt war, aus der Biographie des Engländers zu sehen, daß Goethes Leben sich auch so einfach wie das eines jeden andern Sterblichen behandeln läßt.*)

Eine Betrachtung der Entwicklung Goethes, liegt außerhalb unserer Aufgabe; wir haben es, wie bei Schiller, nur mit den Resultaten derselben zu thun. Die Geschichte, als das Reich der sittlichen Thatkraft, konnte dem ästhetischen Idealismus wenig Stoff darbieten. Doch hat Goethe mit dem Griff des Genies in „Goetz von Berlichingen" (1773) und „Egmont" (1788) Epochen und Charaktere gewählt, die sich gegen eine Behandlung von diesem Standpunkte aus nicht sträubten. In einer Zeit der Anarchie kommt das Indi-

*) Es ist auffallend, daß keine deutsche Biographie des großen Dichters bisher dieser englischen Konkurrenz machen konnte, ja die interessanteste Lebensbeschreibung, die in Aussicht stand, wäre wiederum in englischer Sprache abgefaßt worden: der zu früh verstorbene Nordamerikaner Bayard Taylor, der vielgereiste Staatsmann und Dichter, machte eingehende Studien zu einem solchen Werke. Die Biographieen von Carl Goedeke (Goethes Leben und Schriften, 2. Aufl., 1877) und Heinrich Viehoff (Goethes Leben, Größeentwickelung und Werke, 4. Aufl., 4 Tle., in 1. Bd., 1877), erreichen doch nicht das Ideal des biographischen Kunstwerkes, und weit hinter demselben zurück bleibt die mit Tagebuchnotizen, mit Details überladene Chronik, die neuerdings H. Düntzer für eine Goethebiographie auszugeben suchte. Nur vom ästhetischen Standpunkte aus entrollen das Gesamtbild Goethes Karl Rosenkranz („Goethe und seine Werke", 1847, 2. Aufl. 1856) und Hermann Grimm („Goethe, Vorlesungen gehalten in der Königl. Universität zu Berlin", 2 Bde., 1877, 2. Aufl. 1879).

viduum ohne weiteren sittlichen Gehalt zu seinem vollen Rechte; es imponiert der Welt durch das, was es ist, und wenn es im Kampfe der Interessen zu grunde geht, so erfüllt es nur das Schicksal seiner Zeit. Eine solche Epoche war die Wetterscheide des Mittelalters und der neuen Zeit, die Epoche der reformatorischen Gährung. Alle Verhältnisse hatten ihren festen Halt verloren; Kaiser, Fürsten, Bürger und Bauern lebten in Zwietracht und Krieg. In dieser allgemeinen Auflösung kam nichts zur geltung, als die Stärke der einzelnen Persönlichkeit, die aber selbst wieder, von den verschiedenartigsten Einflüssen bestimmt, in schiefe Stellungen hineingerissen wurde und so zu grunde ging. Dies ist der Inhalt des „Goetz," der mit seinem braven Sinne und mit seiner derben Faust dem dämonischen Verhängnis seiner Zeit erlag. Hält man den Satz des Aristoteles fest, daß im Drama die Charaktere der Handlung wegen dasein und nicht umgekehrt, so erkennt man gleich im „Goetz" den Grundfehler aller Goetheschen Dramen, der aber durch seinen ganzen geistigen Standpunkt bedingt wurde, die Handlung nur zur Illustration der Charaktere zu verwenden, die als alleiniger Selbstzweck in ihrem schönen Egoismus in den Vordergrund treten. Die Handlung selbst und ihre notwendigen scharfen Einschnitte, ihre energische Kollision, ihre spannende Verwickelung und befriedigende Entwickelung galten unserm Dichter wenig. So wird die Handlung eine Anarchie von Genrebildern, die im „Goetz" so wenig dramatisch sie sein mögen, doch ein charakteristisches Bild der allgemeinen Anarchie geben. Die Motivierung ist eine durchweg äußerliche; der Konflikt kommt zufällig und wird mehr angedeutet, als ausgesprochen. Goetz selbst wird von keinem allgemeinen Interesse bestimmt; er macht sich nur Luft in bedrängter Zeit. Er ist aber trotz seiner eisernen Hand, trotz alles Waffengeklirrs und Tumults, trotz des barschen Tons eine „schöne Seele," die auch zuletzt ganz elegisch verklingt. Der Scenenwechsel ist nicht bloß theatralisch störend, sondern auch dramatisch hemmend; er läßt das Gemüt zu keiner Ruhe und Spannung, die Fülle der Begebenheiten zu keiner Einheit der Handlung kommen. Nur der Stil war für die damalige Zeit eine Eroberung, und die kecke Charakteristik den übrigen Versuchen der Sturm- und Dranggenossen bei weitem überlegen. Auch ein realistischer Zug der Goetheschen Muse war mit dem „Goetz" bereits ausgesprochen. Die geistige Bewegung der Reformation wurde so derb und sinnlich motiviert, daß sie gleichsam auch eine faustrechtliche Hilfe der Geistlichen zu sein schien, welche für ihre Begierden eine unverschleierte Befriedigung wünschten. Goetz polterte den Kohorten von Ritterstücken voraus, deren

Helden alle nur ihre Persönlichkeit ohne sittliche Zwecke in roher Kraftfülle bethätigten.

Auch im „Egmont" ist der Charakter des Helden der Mittelpunkt einer Tragödie, die sich in einer Reihe von Scenen und Genrebildern ohne dramatische Energie der Handlung abspinnt; aber indem dieser Charakter in seiner edlen Grazie und Sorglosigkeit, in seinem leichtblütigen Epikureismus zugleich den Charakter seiner Nation abspiegelt, flößt er auch ein historisches Interesse ein. Er kämpft im Drama zwar nicht für die Freiheit der Niederländer, aber er repräsentiert sie und fällt für sie. Der heitere, frische Sinn dieses Volkes ist in ihm lebendig, sein festes Vertrauen auf das gute Recht. Diese Freiheit ruhte nicht auf abstraktem Pathos; sie war die Blüte aller Lebensverhältnisse, besonders einer politischen Verfassung, welche ohne alle Gewaltsamkeit das Einzelne gewähren ließ. Ihr gegenüber tritt die spanische Macht mit den finstern Forderungen des Absolutismus und eines weltfeindlichen Glaubens, welche eine starre monarchische Staatseinheit an die Stelle der freien Beweglichkeit des Gemeindelebens setzen wollen. Diese Kollision ist aber im Egmont eine mehr epische; um sie zur dramatischen zu machen, fehlt ihr die That. Die Schuld des Helden muß in der Tragödie eine bestimmte That sein; bei Egmont ist es nur die Schuld seines Charakters, an der er untergeht. Es liegt tief in der ganzen Götheschen Weltanschauung begründet, den Charakter nur als eine individuelle Naturnotwendigkeit zu fassen ohne das Pathos der freien Selbstbestimmung, das doch erst der Hebel der echt dramatischen Bewegung ist. Egmont ist der Repräsentant der harmonischen Lebenslust, der schönen Selbstbefriedigung, die in der Liebe zu Clärchen, einer idealen Verklärung der Sinnlichkeit ohne alle konventionelle Rücksichten, ihren vollsten Ausdruck findet. Diese Liebe zeigt auf der andern Seite den Zusammenhang zwischen der Aristokratie und dem Bürgertum, und so konnte Clärchen in Egmonts Traum, dessen theatralische Versinnlichung Schiller wohl mit Unrecht getadelt, die niederländische Volksfreiheit symbolisieren. Vortrefflich traf Goethe in diesem Stücke den Volkston, dem er nicht bloß in den eigentlichen Volksscenen, sondern auch in der bürgerlichen Häuslichkeit Clärchens die edelste Grazie der Naivetät zu geben wußte. Sowie Schiller es verstand, die Massen theatralisch wirksam zu organisieren und zu begeistern, so verstand es Göthe, sie zu individualisieren und aus den glücklichen Kontrasten der Einzelbilder das Gesamtbild einer Nationalität hervorzuzaubern. Als Charaktergemälde der niederländischen Nation ist Egmont um so meisterhafter, als Goethes Individualität mit diesem Volkscharakter sympathisierte; als Tragödie scheitert Egmont gerade

an diesen Vorzügen, indem die Selbständigkeit der einzelnen Scenen und Charakterbilder sich zwar zu einem Gemälde ergänzt, aber ohne alle dramatische Triebkraft nur in äußerlicher Aneinanderreihung nicht die Bedingungen der Tragödie erfüllt. Wir haben es nur mit Zuständen und Begebenheiten zu thun, doch mit keiner ineinander greifenden Handlung. Der Vergleich mit jeder Tragödie von Shakespeare oder Schiller macht diesen Unterschied klar. Daß der drohende Tod im letzten Akte die schlummernde Energie im Helden erweckt, der sie in wahrhaft begeisterten und schönen Monologen in rhythmisch gährender Prosa ausspricht, setzt seine frühere Passivität um so mehr ins Licht. Die bloße Liebenswürdigkeit seines Charakters genügt nicht, um dramatisches Interesse zu erwecken. Egmonts Leichtgläubigkeit als Politiker grenzt an Unfähigkeit. Man hat Schiller so oft die leere Deklamation zum Vorwurf gemacht — aber was ist denn Egmont, wo er als Staatsmann und Held auftritt, mehr als ein Phrasenmacher? Er deklamiert dem Alba vor, nachdem er in seine Falle gegangen; er deklamiert im Gefängnis, vor dem Tode. Er spricht damit allerdings seine Gesinnungen aus; aber bloße Gesinnungen sind kein Stoff, aus dem man Tragödien schafft. So viele goldene Regeln politischer Weisheit, so viele meisterhafte Scenen, so viele lebensvolle Charaktere, denen das politische Pathos nicht äußerlich angemalt, sondern innerlich gleichsam zur Natur geworden ist, auch im Egmont enthalten sein mögen, so muß man doch von den wesentlichen Bedingungen des Dramas abstrahieren, wenn man behaupten will, daß die ästhetische Vollendung dieses Trauerspiels bei genauer Analyse die strengste Probe aushalte.

Wir sehen, wie sich der ästhetische Idealismus mit der historischen Vergangenheit abfindet, indem er Gestalten herausgreift, die sich mitten in großen Bewegungen die ungetrübte Heiterkeit der Existenz möglichst bewahren. Auf etwas Anderes konnte er auch nicht ausgehn, den geschichtlichen Ereignissen der Gegenwart gegenüber, die ihn gewaltsam aus der schönen Begrenzung des Lebens herausrissen. Goethes auf Harmonie angelegte Natur wurde durch das blutige und geräuschvolle Auftreten der französischen Revolution unangenehm berührt. Noli turbare circulos meos — mußte er einer geschichtlichen Bewegung zurufen, deren ideeller Faktor, die Begeisterung für die Idee, das Produkt seiner eigenen Weltanschauung nicht bilden half. Er mußte sich in seiner Art und Weise mit der Revolution als einer Thatsache auseinandersetzen; er mußte die Begebenheiten in einer sein Naturell anmutenden Manier motivieren; er mußte den Alp der Revolution poetisch ebenso los zu werden suchen, wie er seine

eigenen Empfindungen sich in Gedichten von der Seele schrieb. Doch war die Gewalt der Thatsachen zu groß, als daß ihm die ganze Revolution zu einem pittoresken Schauspiel hätte werden können, wie das Bombardement von Mainz. Wie er sie auch analysieren mochte, es blieb für ihn ein unbehaglicher Rest. Er hatte keinen Sinn für das Dämonische geschichtlicher Massenbewegungen, nur für das Dämonische der großen Persönlichkeit. Daher fand er Sympathieen mit Napoleon, als dieser das Erbe der Revolution angetreten; daher mußten ihm die deutschen Freiheitsbewegungen anfangs wenig verheißungsvoll erscheinen, weil sie wieder eine unklare Gährung der Massen waren, die sich nicht zu einer großen Persönlichkeit zusammenfaßte. Seine ersten Versuche, sich mit der Revolution poetisch zu verständigen, gehören daher zu seinen mittelmäßigsten Produktionen. Alle aber ohne Ausnahme stellen die Revolution nicht als einen Kampf der Ideen, sondern als einen Kampf der Interessen dar und führen, indem sie die Eigentumsfrage in den Vordergrund stellen, eine privatrechtliche Auffassung durch. Er beschäftigt sich nicht mit der Substanz der Revolution, sondern nur mit ihren Accidenzen.

Die sittliche Verderbnis, die in den höheren Kreisen der Gesellschaft herrschte und in Verbindung stand mit einem prahlerischen Mysticismus, hat Goethe im „Großkophta" (1789) geschildert, in welchem er die berüchtigte Halsbandgeschichte zur Grundlage der Handlung machte. Goethe hat den richtigen Instinkt, in der grenzenlosen Verderbtheit der höheren Stände ein Motiv des revolutionairen Umschwungs zu finden. Die Aristokratie hörte auf, das Eigentum und die Religion zu achten; daraus entwickelte sich die Revolution als eine sittliche Reaktion des Volkes. Das Stück selbst hat eine recht lebendige Handlung, aber ist unbedeutend, ohne Idealität, und der Stil von abschreckender Nüchternheit. Der Großkophta erinnert an Goethes Jugendwerk: „die Mitschuldigen" (1767), ein schwächliches Produkt, das ohne jede moralische und poetische Gerechtigkeit die Vergehen dadurch zu beschönigen sucht, daß es dieselben zu einem gemeinsamen Anteil der Menschheit macht. Ebenso unbedeutend wie der Großkophta ist „die Reise der Söhne Megagrazons" (1792), welche uns auf der Insel der Monarchomanen die Gliederung der Standesunterschiede schildert, wie sie in Frankreich bestand, und überhaupt eine humoristisch-satyrische Tendenz haben sollte, und „der Bürgergeneral," ein ziemlich fader Schwank, der uns schildern soll, wie ein Betrüger einen Bauer mit den revolutionairen Ideen dupiert, um ein gutes Frühstück zu erreichen. Der Zusammenhang, den die Revolution nach Goethes Ansicht mit den Bedürfnissen des Magens hat, und den er auch schon in der

„Reise der Söhne Megagrazons“ andeutete, liegt auch dieser Posse zu grunde, welche gleichzeitig die Unfähigkeit des Volkes persifliert, sich zu dem neuproklamierten Staatsbürgertum emporzuschwingen. Der Dialog der Posse ist so platt und witzlos, wie der Stoff, den sie behandelt. „Die Aufgeregten“ drehn sich um einen Rechtsstreit zwischen der Aristokratie und den Bauern. Ein Receß des früheren gräflichen Grundeigentümers hatte die Bauern von den Frohnden befreit. Dieses Dokument war verloren gegangen oder vielmehr absichtlich versteckt worden, und die Frohnden wurden vom Amtmann wieder verlangt. Deshalb Gährung unter den Bauern, die durch das Auffinden des Dokuments und gütlichen Vergleich beseitigt wird. Dies Stück giebt den schlagendsten Beweis, wie Goethe die Revolution privatrechtlich zurechtmacht. Den Aufstand der Bauern in revolutionairer Weise aus der Ueberzeugung vom Unrecht feudaler Zustände herzuleiten, kommt ihm nicht in den Sinn, da ihm das viel zu sehr zuwider war, um sich auch nur poetisch damit zu beflecken. Er macht also ein bestehendes Dokument, ein privatrechtliches Abkommen zur Grundlage der Unruhen, die nur in ihrem tumultuarischen Aussehn an die Revolution erinnern. Der eigentliche Revolutionair des Stücks ist offenbar der Amtmann, der das Volk um sein gutes Recht betrügt. Daß das Stück Fragment geblieben, ist weiter nicht sehr zu bedauern. In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ erkennt Goethe schon mehr die Revolution als eine Thatsache an und sucht sie von entgegengesetzten Standpunkten zu beleuchten. Die Form dieser „Unterhaltungen“ gab den Anstoß zu jener erzählendreflektierenden Mischform der Romantiker, die allerdings schon in den alten indischen, persischen und arabischen Märchen, bei Boccaccio und andern italienischen Novellisten vorgebildet war. Die Novellenform ist glatt und elegant, der Inhalt der Erzählungen, der oft das Spukhafte und Unheimliche berührt, wie es zu einer solchen Zeit der Aufregung paßt, im übrigen unbedeutend, und „das Märchen“ überlassen wir bereitwillig seinen Auslegern.

Wenn Goethe in diesen zuletzt erwähnten dramatischen Exercitien am deutlichsten bewies, wie schwer es ihm wurde, sich des widerspenstigen Stoffes ästhetisch zu bemächtigen, und wie wenig besonders die dramatische Form der Richtung seines Genies zusagte, so erhob er sich auf einmal zur ganzen Höhe seiner Begabung in „Herrmann und Dorothea“ (1797), indem er das Weltereignis nur von ferne in die beschränkte Sphäre des bürgerlichen Glücks hereindrohen ließ und so die epische Idylle durch die Perspektive auf die große Weltbewegung hob und in das wirksamste Licht stellte. Hier handelt es sich nicht mehr um Prinzipienfragen. Der Vul=

kan der Revolution mit seinem feuerspeienden Krater ist in die Ferne gerückt; wir sehen nur einzelne Trümmer der von ihm bewirkten Zerstörung. Doch das Glück des Einzelnen baut sich auf diesen Trümmern auf, und die harmonische Existenz schwingt sich wie ein Phönix selbst aus der Asche empor, die der Sturm des Weltlaufs in die Lüfte gewirbelt. „Herrmann und Dorothea“ ist die größte Friedenstheodice des großen Friedensfürsten Goethe, der in der Idylle die Form gefunden, in welcher er in klassischer Weise die revolutionairen Beunruhigungen los wurde. „Frieden“ heißt das letzte Wort dieser Idylle; „Frieden“ ist in der That Goethes letztes Wort; denn nur der Frieden giebt die Bedingungen für ein behagliches, ästhetisch geordnetes Dasein. Goethes vorzugsweise episches Talent, das sich zur objektiven Darstellung von Zuständen und Begebenheiten hinneigte, erreicht in „Herrmann und Dorothea“ eine Höhe plastischer Vollendung, die mit Bewunderung erfüllen muß. Welch treffliches Bild erhalten wir von dem Leben der kleinen Stadt, von den Matadoren der dortigen Gesellschaft! Wie klar, wie liebevoll ist der kleinste Lebenskreis geschildert! Wie reizend spielt die Landschaft in wechselnder Beleuchtung in das Epos herein, ohne sich je vorzudrängen, immer nur das Gesamtbild abrundend! Wie ist die Natur in antiker Ruhe und Lieblichkeit dargestellt; man denke an das klare Wasser des Bronnens, das die Bilder der Liebenden spiegelt, an den Gang in der ahnungsvollen Beleuchtung des Abends die Weinbergstreppen hinab! Wie sind die Gestalten von Herrmann und Dorothea so menschlich ideal, so hoheitsvoll und doch so voller Wahrheit! Welche seltene Kunst des Individualisierens zeigen die kleinstädtischen Charaktergruppen, ohne je in die Prosa zu verfallen, da der Dichter bei der leichten humoristischen Färbung nie die Idealität der Haltung verliert! Aus wie einfachen und wahren Voraussetzungen entwickelt sich die Handlung, auf deren Fortgang alles bezogen wird! Nirgends jene breiten, trivialen Schilderungen der Pfarr- und Rheinidyllen, in welche die Personen nur wie eine faullenzende Staffage hineinverpflanzt sind; nirgends ein Zug der Ueberladung, der die Harmonie und Einheit störte! Alles maßvoll, sicher, sauber, mit der höchsten Weihe des Geschmacks ausgeführt! Wilhelm von Humboldt hat die Schönheiten dieser Dichtung so glänzend analysiert, daß er den kritischen Nachtretern wenig zu thun übrig gelassen. Die Reproduktion des „Reineke Fuchs“ in antiker Form und „die Achilleis,“ welche dem Homer zu direkt auf die Fersen treten wollte, verschwinden gegen die Bedeutung dieses idyllischen Epos.

Goethe hatte sich in „Hermann und Dorothea“ gleichsam aus der Revolution herausgerettet auf jenen positiven Boden, auf welchem in

heiliger Beschränkung die unwandelbaren Institutionen des Eigentums und der Ehe bestehn und das germanische Gemüt in heiter-ernster Sittlichkeit gegenüber den krankhaften Zuckungen der französischen Gesellschaft fest und sicher so hohe Lebensgüter beschirmt. Doch er hatte damit die Rätsel der Revolutionssphinx nicht gelöst. Er wollte alle Elemente begreifen, aus denen die Zerstörung hervorging, alle, in denen der Keim der Versöhnung lag. Er wagte sich an das innerste Erfassen der großen Weltbegebenheit; doch er vergaß dabei ihre unmeßbare Macht, die Idee.

„Die natürliche Tochter" (1804) sollte in einer großen Trilogie die bedeutende Aufgabe lösen; doch schon ihre Fassung zeigt uns, daß sie mißlingen mußte; denn was mindestens ein Bedürfnis der Massen und eine geschichtliche Notwendigkeit war, soll hier aus einem verworrenen Knäuel von Familieninteressen hergeleitet werden. Da das Stück Fragment geblieben ist, läßt sich mit Klarheit über Goethes Intentionen nicht urteilen; aber das geht aus dem Entwurf der beiden andern Dramen hervor, daß Goethe, wie die modernen Sozialisten, den Kern der Revolution in der Eigentumsfrage fand. Die politische Frage hat Goethe in seiner „Eugenie" nur angedeutet: die Eifersucht der Stände auf einander, die feindselige Ueberwachung des Königs durch die Aristokratie, den Gehorsam der Beamten gegen den Despotismus; aber die eigentlichen dramatischen Hebel, welche die Handlung bestimmen, sind von den Interessen des Besitzes hergenommen. Der Sohn beneidet die Schwester um ihr Erbe, der Sekretair und der Weltgeistliche werden zu ihrer betrügerischen Handlungsweise nur durch genußsüchtigen Egoismus bestimmt. Der zweite Teil hätte die Besitzfrage noch mehr in den Vordergrund gestellt. Doch die Revolution war wesentlich ein Prinzipienkampf; ihre bedeutendsten Großthaten und Schrecken, ihre weltbewegende Kraft gingen nur daraus hervor. Goethe zeigte daher in der „Eugenie" nur seinen unhistorischen Sinn, indem er, wie in „den Aufgeregten", die Privatintrigue als Schlüssel benutzte, um die Geheimnisse der Revolution zu enthüllen. Eine Gedankenbewegung, die nur auf sich selbst beruhte und nach Idealen Staat und Welt umzugestalten suchte, war ihm ein Unding; und doch ist die französische Revolution nur eine gewaltige elektrische Strömung dieses ideellen Fluidums. Was Goethe von seinen Auslegern sagte, daß sie überall ins Haus hineinwollten, nur nicht durch die Thüre, das gilt auch von ihm selbst in seinem Verhältnis zur französischen Revolution. „Die natürliche Tochter" verdient als Kunstwerk, wenn man von ihrer Tendenz absieht, gewiß große Anerkennung. Die Handlung ist dramatisch motivierter, als in seinen meisten andern Dramen, und geht aus einer Kollision von Zwecken und

Interessen hervor, die einen festen Einheitspunkt haben. Der letzte Akt enthält echte dramatische Spannung und Steigerung. Die Diktion ist wohl antik gemessen, aber doch am geeigneten Ort von großer Wärme und von pathetischem Schwung und dabei reich an ebenso klaren, wie tiefen Sentenzen, die aus dem frischen Lebensborn der Goetheschen Weltanschauung überall hervorsprudeln, wo es sich um den Genuß und würdigen Gebrauch der Lebensgüter handelt. Nur die Charakteristik leidet an einer mehr typischen, als individuellen Haltung und erinnert an die Figuren auf alten, abgeblaßten Tapeten.

Wir haben gesehen, wie sich Goethe einem Weltereignis gegenüber verhielt, das ihm unheimlich war und ihm zumutete, aus dem Kreise seiner Anschauung herauszugehn. Die deutsche Freiheitsbewegung von 1813 fand eben so wenig Sympathieen bei ihm; denn die Schlacht bei Leipzig genierte ihn ebenso, wie ihn die Schlacht bei Jena geniert hatte. Er warf sich aus der bedrohlichen Gegenwart auf das Entfernteste und trieb chinesische Studien. Aus äußern Veranlassungen wurde er indes genötigt, auch den Freiheitskriegen im „Erwachen des Epimenides“ (1815) ein poetisches Monument zu setzen, das mit vielen allegorischen Reliefs bekleidet war. Indes nimmt es sich steifwunderlich aus, wie der Dichter hier von „freiem Herzen“ singt, „des Volkes Stimme Gottes Stimme“ nennt, Vorwärts! bläst wie ein Blücherscher Trompeter und gar den Willen Kants und Fichtes als die Welt befreiende Macht anerkennt. Das war alles bei Goethe leere Phrase; denn er hätte sein innerstes Wesen aufgeben müssen, wäre es ihm mit diesen Posaunenstößen nach der Art und Weise der deutsch-preußischen Autonomen Ernst gewesen. Er suchte die Freiheitsbewegung aus ihren Stichwörtern zu begreifen; aber er spannte alle diese Paradepferde hinter den deutschen Siegeswagen. Aergerlich über die notgedrungene Entäußerung seiner Persönlichkeit, über die unwillkommene patriotische Häutung, mußte er wenigstens seinen mephistophelischen Pferdefuß zeigen, indem er den deutschen Freiheitskampf wie einen diplomatischen Strickstrumpf auseinanderfädelte. Der Hofmann, der Pfaffe, der Jurist, die lustige Person gaben deutlich zu verstehn, daß sie eigentlich durch betrügerische Verheißungen und Gaukeleien die Völker aufgereizt. Doch dieser beißende Schwefeldampf wurde im allgemeinen Feuer des Enthusiasmus nicht bemerkt. Der allegorische Epimenides, der indessen vortreffliche Einzelheiten im Lapidarstil enthält, zeigt noch mehr als Goethes Revolutionsstücke seine Unfähigkeit, geschichtliche Bewegungen aus ideeller Begeisterung herzuleiten, und seine Neigung, überall persönliche Motive zu wittern.

Eine nationale Erhebung lag ihm ebenso fern, wie der politische Prinzipienkampf.

Gegenüber den historisch-dramatischen Studien und politisch-poetischen Experimenten sehen wir eine Reihe bedeutsamer Werke, in denen der ästhetische Idealismus auf seinem eigenen Grund und Boden steht und die Probleme der harmonischen Bildung des Individuums und der Gesellschaft zu lösen sucht. Hier befinden wir uns im Mittelpunkt der Goetheschen Schöpfungskraft, welche das bunte Gemälde der bewegten und reichen Welt episch entrollt, aber immer wieder mit tausend Fäden an den einen leitenden Faden knüpft — den Bildungsgang der Seele. Das Prinzip dieser Bildung ist nun weder die Moralität, die wie ein stoisches ἀδιάφορον behandelt wird, noch die Sittlichkeit, an deren thatkräftige Energie man selten erinnert wird, sondern die ästhetische Harmonie, die schöne Selbstbefriedigung. Dies schöne Subjekt hat etwas Molochartiges und verschlingt im Interesse seiner Bildung mitleidslos sein Opfer. Sünde und Verbrechen werden von Goethe mit spinozistischer, reueloser Gleichgültigkeit behandelt. Kümmert sich Faust noch um Gretchen, Meister um Marianne? Deuten irgendwelche Herzenswunden auf die Vergangenheit zurück? Das Leben wird ein Schlachtfeld dieses schönen Egoismus, und damit ein Subjekt zur Bildung erzogen werde, müssen viele andere über die Klinge springen. Das ist eine etwas grausame Pädagogik, welche sich im einzelnen der Humanität entfremdet, der sie im ganzen und großen nachstrebt. Die Apotheose, welche Goethes Werke nur in ihrer Herrlichkeit zu begreifen sucht, darf doch einen Standpunkt nicht vernachlässigen, der dem gesunden Gefühle am nächsten liegt. Den Einzelnen nur als ein Produkt der Natur zu erfassen, alles menschliche Treiben unter ein Gesetz orphischer Notwendigkeit zu zwingen, die Entwickelung selbst zu einer vegetativen zu machen, die mit organischem Trieb unfrei Blüten und Blätter treibt und Früchte bringt und durch eine geistige Endosmose allen Nahrungssaft der Welt absorbiert: das ist der Kern der Goetheschen Weltanschauung, für welche die Menschheit und das Universum nur da ist, um vom Einzelnen zu seinem Genuß und zu seiner Bildung verbraucht zu werden. Max Stirner hat „im Einzigen und sein Eigentum", ohne es zu wollen, Goethe besser kommentiert, als viele seiner gelehrten Ausleger. Es ist die ungeheuerste Passivität in Goethes Helden, die sich die Welt mit riesigen Polypenarmen aneignet; sie handeln wohl, aber keiner erhebt sich zu einer That, und mit den sittlichen Voraussetzungen fehlt die sittliche Zurechnung. Für diese ästhetische Bildung aber, für das Individuum, das sich selbst zum Kunstwerk machen will, hat Goethe

das Mustergültige geschaffen, alle innern Tiefen der Bildung erschlossen, alle Saiten dieser Lyra erklingen lassen, die weichen und schönen Seelen, die Titanen und Heroen der Bildung in Theorie und Praxis im reichhaltigsten Verkehr mit allen Lebenserscheinungen gezeichnet. Wir haben zwar in „Werther", in „Tasso", in „Faust" einen Konflikt zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit; aber dies Ideal ist nicht das sittliche, es ist das Ideal harmonischer Befriedigung, dem das Leben feindlich gegenüber tritt. Dieser Konflikt als ein rein innerlicher muß für das Drama ungenügend erscheinen, so daß die dramatische Form in „Tasso" und „Faust" ebenso zufällig, wie an und für sich mangelhaft ist.

„Werther" (1774) beginnt die Reihe dieser „schönen Geister" mit einer maßlosen Gefühlsschwelgerei, der die Welt nicht genüge thun kann. Auch Werther ist ein Egoist voll unendlicher Genußsucht, die an ihrer krankhaften Ueberreizung zu grunde geht. Nicht blos die Liebe zu der ihm unerreichbaren Lotte, seine tiefinnerste Verstimmung, die sich nun mit aller Macht an dies eine Objekt klammert, läßt ihm die Existenz unerträglich scheinen. Der Rousseausche Naturenthusiasmus, der Haß gegen die verknöcherten Formen der Gesellschaft, die Schwärmerei für einfach-menschliche Zustände, der arkadische Zug, der so tief in der Zeit lag, haben sich in Werthers Gemüt mit der Phantasterei der Ossianschen Nebelwelt gepaart und eine unbestimmte Sehnsucht erzeugt, der jedes bestimmte Lebensverhältnis zum Ekel ist. Diese Unbefriedigung verwandelt selbst die Harmonie des Alls in die Dissonanz der eigenen Seele und sieht in ihm nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer. „Die Leiden des jungen Werther" gelten vielen für eine Karikatur der Sentimentalität; man hat sie als unreif bei seite gelegt. Und doch ist in diesem Werther ein viel tieferer geistiger Fonds, als im Goetz, ein so warmer Herzschlag pantheistischen Naturgefühls, eine so glühende Sprache der Leidenschaft, ein so scharfer Spott auf das gesellschaftliche Formelwesen, ein so bewegter und seelenvoller Stil, daß er unbedingt zu Goethes bedeutendsten Schöpfungen gehört, und die gewaltige Wirkung, die er hervorgebracht, mehr aus der inneren Macht des Genies, als aus der Sympathie der Zeitrichtungen zu erklären ist. Die harmonische Bildung, Goethes Ideal, schwebt schon über dem Werther; denn gerade die Maßlosigkeit des Empfindens weist in ihrem Untergange darauf hin.

Viel äußerlicher faßte Goethe seine Aufgabe in „Clavigo." Hier haben wir den bürgerlichen Egoisten, der Carriere machen will und zwischen seinem Ehrgeiz und einem Rest von Empfindung und Pflichtgefühl hin und her schwankt. Carlos repräsentiert den schonungslosen, praktischen

Verstand, der das Kinderspielzeug des Gefühls längst bei seite geworfen; Beaumarchais die warme sittliche Empfindung und Thatkraft. Wie Clavigo Goethes schwächlichster Charakter, so ist Beaumarchais sein männlichster nnd kräftigster. Die schwindsüchtige Marie ist indes eine ebenso undramatische Staffage, wie die nur durch den Zufall motivierte Katastrophe untragisch. Als Bühnenstück ist Clavigo trefflich und wirksam und wird vom Charakter des Beaumarchais und seiner Energie getragen. Die bigamische „Stella“ ist dem Clavigo in blasser Färbung nachgetuscht. Beide Stücke zeigen ein gewisses Behagen an jämmerlicher Haltlosigkeit, das in Goethes Entwickelung eine bedenkliche Epoche bezeichnet.

„Tasso“ zeigt uns den idealistischen Egoisten, den Dichter, im Gegensatz zu dem realistischen Hof- und Geschäftsmann und zu den Verhältnissen des Weltlebens überhaupt. Dem Dichter gilt sein Talent, seine phantasievolle Lebensanschauung, die sich hoch über alle sozialen Schranken erhebt, für das Absolute, gegen welches alles andere Treiben der Menschen als unberechtigt erscheint. Jeder hat Unrecht gegen ihn; denn seine Phantasie, die das Höchste schafft, übt eine unumschränkte Diktatur, und ihre zufälligsten Launen und Grillen verlangen unbedingte Geltung. Der träumerische Egoist läßt seinem Haß und seiner Liebe freien Lauf, unbekümmert, ob er damit gegen die Sitte des Hofes und gegen das Standesvorrecht verstoße. Alleinherrscher im Reich der innern Welt, Souverain seiner Phantasiegestalten, gönnt er auch den Gestalten der äußern Welt kein freies Recht und spielt mit ihnen nach der Willkür seiner Launen. Doch die äußere Welt ist spröde und widersteht diesen maßlosen Uebergriffen des Egoismus. Ihr Repräsentant ist der Weltmann Antonio, der praktische Egoist, der diese schöngeistigen Ueberhebungen in ihre Grenzen zurückweist und, da er auf festem Boden steht, zuletzt noch dem schiffbrüchigen Tasso Halt und Stütze bieten muß. Die Grillenhaftigkeit des Talents, welches die Geschöpfe der Einbildungskraft mit den Lebenden verwechselt, ist in „Tasso“ mit Meisterschaft geschildert. Der Mangel an Selbstbeherrschung und sittlicher Kraft wird hier gleichsam durch die Beweglichkeit und Empfänglichkeit des Talents entschuldigt. Die schöpferische Phantasie, dem Leben zugewendet, findet Gefallen daran, gerade dem Ungewöhnlichen, dem „reizenden Abgrund“ der Leidenschaften zuzueilen. Wie bei Werther gerät bei Tasso die übersteigerte Empfindung in Konflikt mit den bestehenden Verhältnissen, nur daß Werther ein Enthusiast auf seine eigene Faust ist, während Tasso das Vorrecht des Genies für sich in Anspruch nimmt. Der ganze Konflikt bewegt sich indes auf dem Boden der Gesinnung, in den Kontrasten der Seelenmalerei und sublimiert so die dramatische Form zu

einer Höhe, welche weder dem strengeren Gesetz des Dramas, noch den Anforderungen der praktischen Bühne entspricht. Man hat den Schluß des Stückes als unbefriedigend getadelt; dennoch ist er in vollkommener Harmonie mit der ganzen Dichtung; denn wo die Kollision so ganz innerlich bleibt, da kann auch ihr Ende nicht in handgreiflicher Weise zu tage kommen. Der Schluß spricht somit nur den Charakter oder, wenn man will, den Grundfehler der ganzen Dichtung aus. Die äußere Handlung in derselben beschränkt sich auf einen bedrohlichen Wortwechsel und einen verwegenen Kuß. Wieviel Goethe den geschichtlichen Verhältnissen des Hofes von Ferrara entnommen, wieviel er aus seinem eigenen Leben hineingeheimnißt, das zu untersuchen überlassen wir seinen Kommentatoren. Die Dichtung atmet den Hauch einer klassischen Idealität, deren Zauber in solcher Weise von keinem neueren Dichter erreicht worden, so daß nur Goethes „Iphigenie", das andere Kind seiner italienisch-idealen Epoche, ihr an die Seite zu stellen ist. Das Stück taucht ganz unter in diesen klassischen Aether, und der tiefblaue Himmel Italiens ruht mit seinem dunkeln Farbenton und seiner magischen Beleuchtung über den schönen Menschengruppen. Jedes Wort quillt von den Lippen klar und harmonisch, sicher seiner Unsterblichkeit im Bund so reizender Geschwister. Die weltmännische Praxis, welche sich mit Recht gegen die Willkürherrschaft des ästhetischen Idealismus sträubt, ist selbst vom Dichter so ideal gehalten, so dem Trivialen entnommen, wie es eben nur Goethe zu zeichnen möglich war, dem diese zwei Naturen, der Tasso und Antonio, in der Brust wohnten, und der die Grenzstreitigkeiten der phantastischen Launenhaftigkeit und realistischen Tüchtigkeit dem höheren Gesetz der Schönheit unterwarf.

An „Tasso" reiht sich von selbst „Iphigenie," obgleich in diesem Drama der ästhetische Idealismus nicht, wie in Tasso, auch zum Inhalt wird, sondern sich nur auf die Form beschränkt, welcher er sein ewiges Gepräge aufdrückt. Die Neudichtung des Euripides im germanischen Geist, die Ueberwindung des Schicksals durch die echtmenschliche Gesinnung stellt zugleich die Ueberwindung der antiken Welt, die Aufhebung ihres Gehalts auf eine höhere Stufe dar. Wenn die Römer die Bildung der unterworfenen Völker in sich aufnahmen, so nimmt Iphigenie die ganze Glorie des Altertums auf ihren erhöhten Standpunkt mit hinüber und sammelt die Hoheit, Klarheit und Würde der klassischen Form in diesem Reiche germanischer Innerlichkeit und seelenvoller Vertiefung. Der Konflict in „Iphigenie" ist viel drastischer, als in „Tasso," und wird er auch zuletzt auf das Gebiet der Gesinnung hinübergespielt, so haben wir doch eine Handlung, die sich um einen dramatischen Mittelpunkt bewegt. Die deutsche

Sprache ist durch die Iphigenie wunderbar geläutert, gelichtet und geadelt worden, in einer Weise, welche der gewaltsamen Aneignung der antiken Poesie auf Unkosten des deutschen Idioms schnurstracks entgegensteht. Diese Reinheit, Anmut und Würde des Stils, die in der Iphigenie herrscht, ist ein nie versiegender Verjüngungsquell für alle dichterisch Strebenden, denen die Verworrenheit der Tendenzen die künstlerische Klarheit und Harmonie geraubt.

Das Gestirn der schönen Individualität kulminiert in „Faust“ und „Wilhelm Meister,“ welche beide den menschlichen Bildungsprozeß, der sich selbst Zweck ist, durch alle Stufen geistiger Entwickelung und durch alle Lebensverhältnisse hindurchführen, jener von innen nach außen, dieser von außen nach innen, jener titanisch mit dem Weltgeist ringend, dieser eine praktische Lebenssphäre nach der andern zu seiner Befriedigung ausnutzend. Dieser Bildungsprozeß hat kein eigentliches Resultat, das sich in eine bestimmte Formel fassen ließe; er giebt nur ein Resultat, wenn man alle Stadien seiner Entwickelung zusammenfaßt. Der Prometheus, den Goethe fallen ließ, hat ein Moment, das dem Faust fehlt — er will glückliche Menschen schaffen; sein Titanentrotz ist nicht das bloße Aufbäumen der unbefriedigten großen Persönlichkeit gegen die Götter, nicht bloß der innere Wirbel der Skepsis — er hat ein Herz für die Menschheit und ihr Glück; er hat sittliche Kraft und Energie. Das konnte dem „schönen“ Egoismus weniger zusagen, der alle Welt- und Lebenskräfte nur in seinem eigenen Dienst absorbiert und die Aufopferung für irgend etwas außer oder über sich nicht kennt. Der „Faust“ ist dieser mit großartigen Zügen ins Universum hingezeichnete Egoist, der seinen Riesenschatten über jedes fremde Glück wirft, das ihm nicht dienstbar werden will oder ihm ausgedient hat. „Faust“ ist durch die üblichen Kommentare in ein ganz bestimmtes Licht gerückt, so daß es einer voraussetzungslosen Kritik schwer fällt, auch einmal von einer andern Seite das Licht auf diese Schöpfung fallen zu lassen, auf welche die Apotheose den Vers des himmlischen Prologs anzuwenden scheint:

Ihr Anblick giebt den Engeln Stärke,
Wenn keiner dich ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

Der Direktor verspricht uns im irdischen Prolog eine umgekehrte divina commedia, einen Spaziergang vom „Himmel durch die Welt zur Hölle,“ mit dem nötigen Dekorationswechsel und Maschinenlärm. Der

Herr erlaubt im himmlischen Prolog dem Mephistopheles, den Doktor Faust mit allen seinen Kräften zu verführen,

Und steh beschämt, wenn Du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Sehen wir, ob der Herr Recht hat!

„Faust“ strebt nach der ewigen Wahrheit, die Schranken der Fakultäten hemmen sein Streben; der Glauben giebt ihm kein Licht; nur in der Magie findet er für seine unendliche Sehnsucht helfende Geister. Der Erdgeist weist indes den übermütig Strebenden in seine Schranken zurück. Der unbefriedigte Wissensdurst, die grenzenlose Oede des Daseins treiben Faust zum Selbstmord; aber der Ostermorgen erweckt in ihm süße Kindheits-Erinnerungen und ruft ihn ins Leben, zum Glück der Erde zurück. Dieser erste, große Faustmonolog gehört zu dem Schönsten und Größten, Gedankenvollsten und Tiefsten, was die Poesie aller Zeiten aufzuweisen hat. Der Spaziergang ergänzt ihn mit schwunghafter Naturbegeisterung und heitern Lebensbildern und der bereits angedeutete Gegensatz zwischen Faust und Wagner, zwischen echter Wissenschaft und pedantischem Geist, wird hier weiter ausgeführt. Mit dem Pudel springt Mephistopheles auf die Scene, der von der Erlaubnis des Herrn Gebrauch machen will, den Doktor Faust von seinem Urquell abzuziehn. Faust verschreibt ihm seine Seele für den Moment, in welchem er sich befriedigt fühlen würde. Wie Werther krank ist vor Uebersättigung der Empfindung, so Faust vor Uebersättigung des Geistes. Er zehrt sich selbst auf; denn diesem innern, titanischen Streben entspricht nichts in der äußern Welt. Mit diesem Patienten beginnt also Mephistopheles eine epikureische Kaltwasserkur. Er führt ihn unter die Douche ordinairer Lustigkeit in Auerbachs Keller, unter die Brause der Absurdität in der Hexenküche; und nachdem er ihn so äußerlich verjüngt, macht er ihn verliebt und hilft er ihm durch Geschenke und Kuppelei ein Mädchen verführen. Den Bruder dieses Mädchens, den Soldaten Valentin, der dessen Ehre retten will, ersticht Faust mit Hilfe des Teufels. Das Mädchen wird Mutter, bringt das Kind um und wird zum Tode verurteilt. Faust kehrt zu ihr zurück und will die Wahnsinnige entführen und retten; doch sie übergiebt sich den Gerichten Gottes. Damit schließt der erste Teil des Faust.

Wenn man die Fabel einer Dichtung nackt erzählt und sie alles Beiwerks entkleidet, so wird erst der eigentliche Gehalt der Handlung klar. Der Titane Faust schrumpft unter den Händen des Mephistopheles zu einem ganz gewöhnlichen Liebhaber zusammen. Die Art, wie Gretchen

verführt und verlassen wird, ist so vorbedacht, so kavaliermäßig, daß sie eben nur als ein dreistes Experiment angesehen werden kann, wie weit sich der Uebermensch Faust im kurzen Glück und in seiner raschen Zerstörung Befriedigung zu schaffen vermag. Wo ist nun am Ende des ersten Teils der Himmelsstürmer angelangt? Mephistopheles hat bis jetzt seinen Handel gewonnen. Faust ist aus einem Titanen ein blasierter Kavalier geworden; die heiße, aber nur sinnliche Leidenschaft für Gretchen bringt unsern Helden in einen innern Konflikt, der aber meistens nur zufällig durch den Hohn des Mephistopheles erregt wird, und in äußerliche Verwickelungen, an deren Ernst wir nicht recht glauben, weil ja Mephistopheles immer mit seiner Zaubermacht an Fausts Seite steht. Die Liebe für Gretchen bildet eine Tragödie für sich. Wir befinden uns hier in ganz konkreten Verhältnissen, in einer bestimmten Kollision, die noch dazu in der präzisen dramatischen Form ausgedrückt wird. Mephistopheles als eine dramatisch-unmeßbare Größe scheint zwar die Handlung immer wieder auf phantastischen Boden zurückzuführen, aber wir verlangen auch vom Phantastischen, sobald es dramatisch wirkt, bestimmte Konsequenz. Wenn daher Mephistopheles nach der Erstechung Valentins zu Faust sagt:

Ich weiß mich trefflich mit der Polizei,
Doch mit dem Blutbann schlecht mich abzufinden;

so erscheint uns dies zwar als ein guter Witz, aber als ein schlechtes dramatisches Motiv, indem diese Unterscheidung des Dichters rein willkürlich und aus der Luft gegriffen ist. Und doch beruht auf ihr der dramatische Zusammenhang. Warum verläßt Faust Gretchen, nachdem er kurz vorher selbst gesprochen von „einer Wonne, die ewig sein muß?"

„Ewig! Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende, kein Ende!"

Führt der Dichter irgend einen Grund an? Mephistopheles selbst erwähnt den Blutbann. „Und die Gefahr, der du dich aussetzest? Wisse, noch liegt auf der Stadt Blutschuld von deiner Hand." Und mit dieser Gefahr sollte Mephistopheles nicht fertig werden können? Das glauben wir dem Dramatiker nicht, selbst wenn er sich dabei an irgend einen Aberglauben anlehnte. Will Mephistopheles überhaupt den Faust an die Sinnlichkeit fesseln, so muß ers ihm damit bequemer machen. Mephistopheles handelt, wenn er den Faust aushöhnt und in Verlegenheiten stürzt, offenbar gegen seinen Zweck, den er als dramatischer Charakter doch stets im Auge halten muß. Denn wenn er ihm das sinnliche Treiben, das Treiben der Leidenschaft zuwider macht, so treibt er ihn mit Gewalt in die geistig-ideale Sphäre zurück.

Wir müssen überhaupt im „Faust" von einer folgerichtigen, drama-

tischen Motivierung absehn. Das Fragmentarische ist die notwendige Folge dieser alle menschlichen und sittlichen Vermittelungen überspringenden Studien des Individuums, die Welt sich zum Genusse anzueignen und um jeden Preis seinen Bildungskursus auf Erden durchzumachen. Es fehlt diesem „Faust“ sogar die Einheit der Persönlichkeit; denn der durch Zauberkraft Verjüngte ist doch wesentlich ein anderer, als der Magister, man müßte denn die Lebensalter für gleichgültige Phasen geistiger Entwickelung halten. Darum besteht der „Faust“ als Rolle aus zwei ganz auseinanderfallenden Teilen, und der darstellende Künstler, dem die Einheit der Rolle und der Person die erste Voraussetzung seiner Schöpfung ist, wird aus dem Faust kaum etwas Anderes machen können, als eine gelungene rhetorische Studie.

Der erste Teil des Faust, ein kühner Torso, war ohne den zweiten lange Zeit die Bewunderung der Welt. Und doch haben wir gesehn, daß sein dramatischer Zusammenhang so locker wie möglich, seine geistige Bedeutung aber durch den Mangel an jedem Abschluß eine ungenügende ist; denn was ist ungenügender, als einen mit dem Erdgeist Ringenden zuletzt mit Jugendstreichen enden zu sehn, die sich über das Triviale nur durch das Verbrecherische erheben? Freilich scheint der Dichter die Schuld dieser Verbrechen dem höllischen Mentor unseres im Irrgarten des Lebens herumtaumelnden Kavaliers zuschieben zu wollen; doch wir wissen nur zu gut, daß Mephistopheles eigentlich das alterego des Faust ist, und wenn wir den letzteren nur zu einem blinden Werkzeug des Teufels machen wollen, so ertöten wir damit jedes dramatische und menschliche Interesse, das an die Zurechnungsfähigkeit des Helden geknüpft ist.

Die große Wirkung der formlosen Dichtung beruhte zunächst darauf, daß alles Streben der Unbefriedigung und des Sturms und des Drangs, die riesenhaften geistigen Anläufe und zwerghaften Lebens-Resultate, die Verachtung der bürgerlichen Moral, die gewaltige Skepsis und Glorifikation der sinnlichen Leidenschaft, kurz alle die Elemente, die in der Gährung der damaligen Zeit lagen, und die Gervinus meisterhaft in ihrem litterargeschichtlichen Zusammenhang geschildert, im „Faust“ den schlagendsten und für alle Zeiten gültigen Ausdruck, in Goethes Genie den normalen Träger gefunden haben. Dann aber, mag man über das Ganze denken, wie man will, muß man jedem einzelnen Bilde, das sich vor unsern Augen entrollt, bis auf die kleinsten Skizzen und Genrebilder hinab das Zeugnis ausstellen, daß es in seiner Art vollendet und von echt poetischem Hauche durchweht ist. Die Ungezogenheiten in Auerbachs Keller, die Absurditäten der Hexenküche, der Bockshumor der Walpurgisnacht mögen zwar

vielen anstößig scheinen, welche die Zote und den Cynismus gern aus der Poesie verbannt sähen; aber wählte der Dichter einmal diese Stoffe, welche die sinnliche Folie für die Gestalt des Mephistopheles geben, so ließen sie sich nicht in anderer Weise angemessen behandeln. Dem poetischen Gedankenschwung der ersten Faust-Monologe gesellen sich, an Kunstwert gleich, die liebreizenden Genrebilder der kleinbürgerlichen Sphäre, in deren naive Heimlichkeit das tragische Verhängnis um so größer und schrecklicher hereinbricht. Der Charakter Gretchens, die vollendete Zeichnung einer einfach-innigen Frauenseele, durch den bürgerlich mädchenhaften Zug verwandt mit Clärchens holder Gestalt, ist mit dem Wachstum und Fortgang ihrer Leidenschaft so psychologisch ergreifend geschildert, daß er alles tragische Interesse in Anspruch nimmt, das der Ritter des Absoluten mit seinen raffinierten Liebes- und Lebens-Experimenten nicht zu gewinnen weiß. Die einzelnen Scenen selbst sind Muster genrebildlicher Behandlung. Das Bild der Kupplerin Martha, des braven Soldaten Valentin, die Gartenscenen, die Volksgruppen, die herzige, sinnige, bezeichnende Sprache halten in ihrer schlagenden Kürze und saubern Ausführung jeden Vergleich aus. Die Wahnsinnsscene Gretchens ist der tragische Höhepunkt der Goetheschen Muse überhaupt. Und dazu diese Gestalt des Mephistopheles, welche das Satanische und Dämonische, alle ätzenden, sarkastischen, auflösenden Elemente der Zeit, den Hohn gegen jede feste Gestalt des Denkens und Lebens in so blitzartig treffender Weise ausspricht, daß er mit dem blendenden Scheine der Wahrheit die Geister trifft. Indem Mephistopheles zugleich als der absolut verneinende Geist, als das selbstbewußte Prinzip der Zerstörung auftritt, hat seine Gestalt eine echt geistige Tiefe, so wie auf der andern Seite seine humoristischfreie Bewegung in allen Lebensverhältnissen von höchster komischer Wirkung ist und ihn zum Clown der Genrescenen macht. Die Verspottung der einzelnen Fakultäten ist ebenso glücklich, wie die feine Ironie des Kupplers gegen die Kupplerin und sein souveraines Gebahren in seinem Reiche. Alles, was Mephistopheles spricht, hat gleichsam eine kanonische Bedeutung für die Gott und Welt verachtende Analyse des skeptischen Scharfsinns. Aus dieser Fülle von Geist, die nach allen Richtungen hin über den ersten Teil der Faustiade ausgegossen ist und mit der Keckheit des Genies gleichzeitigen Bestrebungen die vollgültige Parole gab, aus der Natur und Wahrheit dieser Gestalten, die auf menschlicher Grundlage stehn, und aus den genialen Freskoumrissen der Uebermenschen läßt sich die dämonische Gewalt erklären, mit welcher der erste Teil des „Faust" trotz der Schwäche und Unhaltbarkeit seiner dramatischen Voraussetzungen die Gemüter der Nation ergriff.

Doch der erste Teil wies mit Notwendigkeit auf den zweiten hin, da die Verirrungen der Leidenschaft und der Jugend weder für den weltumfassenden Geist des Titanen Faust, noch für die Wette zwischen dem Herrn und dem Teufel ein Abschluß bieten konnten. Diesen „zweiten Teil" hat Goethe kurz vor seinem Tode vollendet. Er beginnt damit, daß Faust von den Elfen mit Lethe gebadet wird, kurz, durch das Auslöschen der Erinnerung abermals eine wesentliche Umwandelung seiner Persönlichkeit erleidet. Nun soll sich das Hof- und Weltleben die Kunst, der Staat, Handel und Industrie in einem orbis pictus vor unsern Augen entrollen; eine durchaus notwendige Ergänzung des ersten Teils, der sonst in kleinen und subjektiven Verhältnissen stecken geblieben wäre. Dem Grundgedanken des Ganzen nach, den der himmlische Prolog ausspricht, müßte nun Mephistopheles versuchen, Faust auf allen diesen Gebieten von seinem Urquell abzuziehen und sein reges freudiges Streben durch seine dämonische Gewalt zu untergraben. Faust müßte eben als der thatkräftige und strebende Mensch erscheinen, Mephistopheles aber die Ironie der That, die oft in ihr Gegenteil umschlägt, zur geltung zu bringen und dadurch zuletzt auch Fausts Motive zu vergiften suchen. Doch der Teufel ist auch geistig lahm und langweilig geworden und versucht seine Teufeleien an allerlei Personen und Dingen, die mit Fausts Entwickelung nichts zu thun haben. Faust selbst aber steht meistens ganz überflüssig daneben, als Koadjutor des Teufels, wie besonders in den Kriegs- und Schlachtscenen, und verflüchtigt sich in seinem Bunde mit der Helena gar zu einer allegorischen Persönlichkeit. Das Phantasmagorische dieses zweiten Teiles hebt nun jeden Begriff des dramatischen Zusammenhanges auf und macht diese Dichtung, um Goethes Lieblingsausdruck zu gebrauchen, zu einem „Tragelaphen." Das Rätselhafte darin, das meistens auf sehr gelehrte, stets aber gezwungene Beziehungen hinausläuft, scheint nur von dem Dichterfürsten „hineingeheimnißt," um den kommentierenden Nußknackern einige Nüsse vorzuwerfen. Die Elfenscenen atmen noch einen Hauch der früheren Poesie, aber schon die Hofscenen der kaiserlichen Pfalz bieten nichts als einzelne glückliche satyrische Einfälle und einzelne nicht ganz mißlungene Maskenscherze, unter denen sich indes die Mehrzahl durch Plattheit und Langweiligkeit und strohernes Allegorisieren auszeichnet. Wie Mephistopheles mit dem Papiergeld aus der Verlegenheit hilft, ist eine staatswirtschaftliche Satyre von großer Tragweite. Aber Faust, der Titane Faust macht Feuerwerke und giebt Vorstellungen der höheren Magie, um einen Hof zu amüsieren! Und das alles mit so vollem Behagen, so ohne einen Rest von jener höher strebenden Geisteskraft, daß man annehmen muß, die Elfen haben „mit

dem Thau aus Lethes Flut" ihm alles Titanentum aus der Seele fortgespült! Seine einzige That bei Hofe ist, daß er zu den „Müttern" hinabsteigt — die man immerhin mit Rosenkranz für das Empyreum der ewigen Ideen halten kann, ohne daß damit weiter etwas gewonnen ist, als die Ueberzeugung, daß eine Dichtung, die sich nicht von selbst erklärt, durch keine Kommentare verbessert werden kann — und Helena heraufbeschwört, deren Schönheit dann die boshafte Kritik des Hofes erfährt. Nun verliebt sich aber Faust in Helena, und damit verlieren wir allen festen Boden unter den Füßen. Hier hat Goethen die alte Sage verführt, uns ein allegorisch-kritisches Zwischenspiel zu geben, das sich aufs breiteste in den „Faust" hineinschiebt, und in welchem die Charaktere auf einmal zu kabbalistischen Ziffern mit ganz anderer Bedeutung werden. Das Dramatische ist hier dem Allegorischen geopfert, aber auch umgekehrt das Allegorische dem Dramatischen; denn auch die Allegorie verlangt für ihre Persönlichkeiten ein selbständiges Recht. Die geistige Taschenspielerei im „Faust" wirft alles durcheinander, klebt den Personen ein allegorisches Etikette auf, reißt es ihnen wieder herunter, kurz, sie verfährt mit souverainer Willkür und treibt mit der Poesie nur ein Spiel, dessen einziger Erfolg unsere vollständige Gleichgültigkeit gegen die vor uns herumtanzenden Marionetten ist. „Faust," der sich auf einmal in die romantische Kunst verwandelt und sich mit der klassischen Kunst, Helena, vermählt, erzeugt mit ihr den Euphorion, der nun wieder allegorisch zwischen der modernen Poesie überhaupt und Lord Byron hin- und herschwankt, bis die ganze Phantasmagorie zerstiebt. Alle die Figuren dieses zweiten Teiles sind wie der Homunculus in der Wagnerschen Retorte erzeugt. Die klassische Walpurgisnacht, welche uns gleichsam die Genesis der griechischen Schönheit in einem Reichtum mythologischer Specialgestalten darthut, ist mit dem die „Helena" suchenden Faust, mit dem auf Flaschen gezogenen Wagnerschen Spiritus und mit dem Brockenteufel, dessen Humor unter den antiken Gruppen in bedenklicher Weise langweilig wird, unerquicklich bevölkert. Auch die naturwissenschaftlichen Liebhabereien Goethes machen sich hier und im vierten Akt ganz zur Unzeit in neptunistischen Ergüssen breit. Man hat einzelne lyrische Schönheiten der klassischen Walpurgisnacht bewundert. Sie sind unleugbar vorhanden, aber sie schwimmen, wie alle diese Halbgötter, im Wasser. Die erste Hälfte der Helena atmet klassischen Hauch und Schwung. Dagegen artet die zweite Hälfte in ein geistleeres Spiel mit Formen aus, das nur in den Schlußgesängen des Chores sich zu sprachlicher Meisterschaft und metrischer Virtuosität erhebt.

Froh, diese bodenlose Welt zu verlassen, betreten wir im vierten Akt

wieder den Boden realer Verhältnisse. Ein Kaiser führt Krieg mit dem Gegenkaiser. Mephistopheles unterstützt ihn durch seine Magie, durch Herbeirufen der Naturgewalten und hilft ihm so die Schlacht gewinnen. Faust spricht auch mit hinein, erscheint auch geharnischt, kämpft aber weiter nicht mit. Zur Belohnung erhalten die Magier ein Stück Land vom Kaiser geschenkt. Die Kreierung der Erzämter durch den Kaiser, die in hölzernen Alexandrinern dialogisiert ist, erhält einen etwas pikanteren Abschluß durch die geistlichen Gelüste des Erzbischofs und die Satyre auf „den guten Magen der Kirche“, doch was das alles mit Faust und dem Plane der Handlung und dem Grundgedanken des Ganzen zu thun hat, ist nicht abzusehen. Der Held wird immer mehr aus dem Mittelpunkte der Handlung an die Peripherie derselben geschoben, und statt die bestimmende Macht der Tragödie zu sein, steht er mit dem Publikum thatlos gaffend vor kaleidoskopisch-wechselnden Bildern. Nicht darauf kann es ankommen, daß wir z. B. den Staat, den Krieg u. s. w. sehen, sondern die Beziehungen des Helden zu allen Lebenssphären müssen in den Vordergrund treten. Doch wie unglaublich dürftig sind sie hier! Die praktische Thätigkeit des letzten Aktes zeigt uns allerdings mehr den Helden in selbsteingreifender Aktion; aber der allegorische Zustand seines Innern flößt uns kein Interesse mehr ein, da ja der ganze zweite Teil keine Spur von innerer Entwickelung enthält und uns nur den Helden teils in sehr äußerlichen Beschäftigungen, teils als Karyatide kunstgeschichtlicher Allegorieen zeigt. Die letzte Handlung, zu der ihn Mephistopheles verführt, der gewaltsame Eingriff in das Eigentum der alten Leute, das Aufbrennen dieser harmlosen Idylle, ist wieder ein bedenklicher Frevel. Faust stirbt. Hat Mephistopheles seine Wette gewonnen? Er glaubt es wenigstens, nicht mit Unrecht. Doch durch ein unnatürliches Gelüste des Höllensohns und durch einen Akt himmlischer Kabinetsjustiz wird Fausts Unsterbliches von Engeln entführt, und ein Epilog von seraphisch-katholischer Mystik, der sich nach der großen Masse konsumierten Heidentums und der gänzlich in den Hintergrund gerückten Frage um das Seelenheil buntwunderlich genug ausnimmt, feiert Buße, Gnade Verklärung der Sünder u. s. f.

Wir sehen, wie sich im „Faust“ das Titanentum, das anfangs in so jähen Katarakten heranbraust, allmählich im Sande verliert. Der Bildungsprozeß dieses Gedankenriesen wird immer äußerlicher, und wenn man als seinen Zielpunkt in der Welt die praktische Tüchtigkeit, als sein jenseitiges Ziel die himmlische Gnade ansehen muß, so begreift man nicht recht, warum so gewaltige Anläufe nötig waren, um so zu enden. Soll eine innerliche Entwickelung wahrhaft und vollkommen sein, so muß das Indi-

viduum sich aller Momente derselben bewußt sein. Der Faust des zweiten Teils hat aber mit der gütigen Hilfe der Elfen den ersten ganz vergessen. Nirgends im zweiten Teil erhebt er sich zu einer That, obwohl wir uns hier in der objektiven Welt, im Reiche der That bewegen. Sein ganzes Treiben ist magisch und komödiantenhaft. Er bleibt der schöne Egoist, mit jener göttlichen, kontemplativen Faulheit, die sich zu verlieren fürchtet, wenn sie sich im Ernst der Wirklichkeit hingiebt. Goethes Faust ist der unerschöpfliche Quell geworden, für kritische Glossen und Kommentare, für ästhetische Auslegung, für peinliche Detailforschung*). Doch auch der Bühne ist die Dichtung gewonnen worden. Erst kurz vor Goethes Tode wurde der erste Teil des Faust in der Tieckschen Einrichtung aufgeführt und hat sich seitdem auf dem Repertoire erhalten. Neuerdings ist man nun daran gegangen, auch den zweiten Teil für die Bühne einzurichten und aufzuführen. Zuerst geschah dies von Wollheim da Fonseca in Hamburg, eine Bearbeitung, die auch neuerdings am Dresdener Hoftheater gegeben wurde; dann folgte Otto Devrient in Weimar mit einer Aufführung beider Teile des „Faust“ im dreigeteilten Rahmen der Bühne nach Art der mittelalterlichen Passionsschauspiele; an andern Bühnen wurden diese beiden Teile an fünf Abenden gegeben. Dies alles sind Experimente des Epigonentums, die viel Zeitungsstaub aufwirbeln, aber unfruchtbar bleiben müssen; denn der zweite Teil des Faust ist nicht einmal lebensfähig als Dichtung, viel weniger auf der Bühne. Man kann mit Hülfe von Musik,

*) Alle Goetheschen Dichtungen haben einen langen Schweif von Kommentaren hinter sich, ein selbständiges bibliographisches Werk könnte nur mit Mühe alle Namen nennen. Bei Faust wächst dieser Schweif ins unabsehbare; die Aesthetiker und Philosophen beschäftigen sich mit der Grundidee und ihrer Durchführung; die Philologen mit dem Detail, mit Noten und Anmerkungen, vor allem mit der Entstehungsgeschichte der Dichtung, die ein Feld für litterargeschichtliche Forschung und zugleich für die mannigfachsten Kontroversen eröffnet. Ein Register der hauptsächlichsten deutschen Faustinterpreten, das heißt derjenigen, die ihre Erläuterungen in selbständigen Schriften niedergelegt haben, mag ein Bild geben von jener litterarischen Thätigkeit, die ihre Ergänzung noch in den Lektionskatalogen vieler Universitäten findet: W. E. Weber (1836), K. F. Schubert (1830), L. F. Röse (1838), Mosen u. Rahr (1845), Ed. Meyer (1847), B. A. von Reichlin-Meldegg (1848), (1854), J. A. Hartung (1855), Rönnefahrt (1855), F. Deycks (1855), Albert Grün (1856), E. J. Saupe (1856), C. Wechsel (1857), H. Düntzer (1857 u. 1862), A. Schnetger (1858), J. Koestlin (1860), Joh. Senn (1862), Jul. Voigt (1868), Fr. Kreyssig (1866), Aug. Schwartzkopf (1868), Moritz Carriere (1869), W. Molitor (1869), H. Küntzel (1872), J. Sengler (1873), Fr. Vischer (1875), S. Naschér (1875) neuerdings Wilhelm Creizenach (1878) und G. v. Loeper (1879), Oswald Marbach (1881). Sollte dies Register, um mit Spiegelberg zu sprechen, irgend ein Loch haben, so wird doch Goethes Unsterblichkeit nicht hindurchschlüpfen können.

Ballet, glänzender Ausstattung, brillanter Beleuchtungseffekte, ein Schaustück daraus machen, für welches der poetische Inhalt gleichgültig ist, wie bei den anderen Schaustücken, in welchen er überhaupt gar nicht vorhanden ist, aber eine tiefere Wirkung auf Geist und Herz wird er nie auszuüben vermögen.

Der „Wilhelm Meister“ (1794—96) Goethes ergänzt nun den Faust. Wir haben hier den bürgerlichen Egoisten neben dem titanischen. Faust sucht universelle Befriedigung für geistiges Streben, obwohl er sich zuletzt mit sehr kargen Portionen abspeisen läßt. Wilhelm Meister sucht nur einen Lebensberuf und endet zuletzt ebenfalls mit praktischer Thätigkeit. Wie Faust sich in allen geistigen Sphären herumtreibt, so Wilhelm Meister in allen bürgerlichen Lebenssphären. Dort sind es oder sollen es vielmehr die allgemeinen Weltmächte, der Staat, die Kirche sein, die den Helden bestimmen; hier sind es besonders die Stände, die gesellschaftlichen Unterschiede, durch welche sich der Held hindurcharbeitet, oder aus denen ihm vielmehr die nötigen Bildungselemente anfliegen, da er, wie der Faust, sich ganz passiv verhält. Während Faust die sinnliche Leidenschaft in seinem Verhältnis zu Gretchen erschöpft, da seine zweite Neigung zu Helena keine Herzensneigung mehr ist, sondern bereits eine unglückliche allegorische Liebe, muß Wilhelm Meister einen ganzen Liebeskursus durchmachen, um sich auszubilden, bis er die Rechte findet. Er ist Kaufmann, dieser Beruf genügt ihm nicht. Er wird Künstler, auch die Kunst schreckt ihn durch die Schattenseiten des Künstlerlebens zurück. Er gerät in Berührung mit der Aristokratie, welche ihn durch ihre schöne Selbstdarstellung in der äußeren Form anzieht und befriedigt, da er von hause aus eine ästhetisch angelegte Natur ist. Schließlich wird er Wundarzt — ein Beruf, bei welchem uns Rosenkranz schwer die „Kalokagathie“, die er als Resultat des Wilhelm Meister betrachtet, nachweisen dürfte, indem hier wohl das Gute und Nützliche, aber kaum das Schöne einen Platz findet. Die Entwickelung Wilhelm Meisters ist eine kreisförmige; er kehrt, allerdings bereichert durch zahlreiche Lebenserfahrungen, zu dem Punkte zurück, von welchem er ausgegangen, zur praktischen Thätigkeit. Er beginnt als Kaufmann und endet als Wundarzt. Das ist eben weiter kein Resultat einer langen Bildungsgeschichte. Die harmonische Bildung Meisters, die er also am Schluß erreicht, kann nicht in der Wahl des Berufs als solcher liegen, sondern eben nur in der harmonischen Auffassung und Aneignung des Lebens, bei welcher die Seite der Aeußerlichkeit eine große Rolle spielt. Denn sowohl dem Schauspielerstand, als der Aristokratie muß die Grazie der äußeren Form, die Repräsentation als wesent-

lich gelten. So wird Wilhelm poliert und abgeschliffen. Ebenso ergeht es seinem Herzen. Er wird ein harmonischer Mensch, unbekümmert um die Dissonanzen, die dem bürgerlich-sittlichen Gefühl in die Ohren klingen. Alle diese Goetheschen Menschen sind unter einem eigentümlichen Gestirn geboren; sie wollen nur sich bilden, sich vollenden, sich ästhetisch läutern; die Menschheit ist nur Stoff für sie, den sie zu ihren Zwecken formen, und hat kein eigenes Recht. Sie sind Bildhauer ihrer selbst und stellen sich auf ein Piedestal von Leichen. Daß aber jedes Menschenherz ein Recht hat auf gleiche Harmonie, das verkennen sie im Taumel dieser sich selbst vergötternden Bildung. Wilhelm Meister beruhigt sich nach stürmischer Gährung, obwohl man gar nicht sieht, warum gerade die im Roman waltenden Einflüsse diese innere Beruhigung hervorbringen mußten, und besonders die geheimbündlerische Maschinerie mit ihren Diktaten, die das Motivieren ersparen, eine höchst äußerliche nnd theatralische Wirkung übt. Er heiratet, nachdem er sich abgekühlt, die kühle Natalie, die ihn allerdings in jenem gedämpften Temperaturgrade des Geistes und Herzens halten wird, aus welchem nützliches Wirken hervorgeht. Goethe hatte es an sich selbst erfahren, daß eine solche Abkühlung sturm- und drangvoller Geister möglich ist. Dennoch scheint Meisters Naturell von hause aus mehr für eine Marianne und Aurelie geeignet, als für eine Natalie, und wir befinden uns in einem Reiche von Zufälligkeiten, daß keiner höheren Notwendigkeit Raum giebt. Ueberhaupt ist es unmöglich, der Geschichte der individuellen Bildung einen bestimmten Schlußpunkt zu setzen, denn die Bildung ist in ewigem Fluß, ein fortdauernder Prozeß, der nur mit dem Individuum erlischt.

Dagegen scheint uns Wilhelm Meister nach einer anderen Seite bedeutsam, indem er die im vorigen Jahrhundert noch starren Standesunterschiede flüssig macht und in Mißheiraten Bürgertum und Adel verschmelzt. Dies Verallgemeinern der Bildung, dieser Fortschritt, sie nicht als ein Privilegium der Kaste zu betrachten, dies Hinausstreben über die gesellschaftlichen Schranken zu menschlicher Freiheit ist ein viel klareres Resultat der „Lehrjahre" als die Heranbildung einer durchaus passiven Persönlichkeit zu praktischer Tüchtigkeit. Wie problematisch indessen die Bedeutung des „Wilhelm Meister" seinem Inhalt nach sein mag: in bezug auf formelle Grazie, Glätte und Schönheit, auf reizvolle, klare Schilderung, auf glückliche Charakteristik, besonders der Frauencharaktere, und auf die Fülle geistreicher Bemerkungen verdient er offenbar, ein ausgezeichnetes Muster des deutschen Romans zu bleiben. Marianne, Philine, Aurelie, Natalie bilden eine Gallerie von Frauen, die mit großer indivi-

dueller Lebenswahrheit gezeichnet sind, und um Mignon schwebt ein eigentümlich magischer, echt poetischer Duft. Die Bekenntnisse der „schönen Seele“ zeigen die Selbstbefriedigung des Gemüts auf religiösem Boden, indem sie zugleich die engen Grenzen dieser „Stillvergnügtheit“ und ihre moralischen Voraussetzungen anschaulich schildern. Den Kern der ganzen Komposition des „Meister“ bildete eigentlich nach der uranfänglichen Anlage das Theaterleben, und dieser auch jetzt noch mit breiten Reflexionen, glänzenden Bemerkungen und geistvoller Hamlet-Exegese ausgestattete Teil zeichnet sich durch die Frische und Wärme der Darstellung vorteilhaft aus. Der Roman ist eine Kette von aneinandergereihten Lebensbildern und Sittenschilderungen der verschiedenen Stände und erweckt nach dieser Seite hin größeres Interesse, als er zu behaupten im stande ist, wenn man vom künstlerischen Standpunkte die Durchführung der Grundidee betrachtet, die lockere Schürzung des Knotens und die Haltlosigkeit des Hauptcharakters ins Auge faßt.

„Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (1821) ergänzen die „Lehrjahre“ dahin, daß, während dort die Harmonie des Einzelnen in richtiger Schätzung der Fähigkeiten und Wahl der Verhältnisse als Endziel der Entwickelung dasteht, hier die harmonische Organisation der Gesellschaft angestrebt wird, welche jene individuelle Harmonie von hause aus möglich machen soll. Die „Wanderjahre“ verhalten sich daher zu den „Lehrjahren,“ wie der zweite Teil des „Faust“ zum ersten, indem hier objektive Interessen an die Stelle der subjektiven, die Weltweite an die Stelle der Herzensfragen tritt. Auch in dem oft steifen und verschnörkelten Stil und in der Lockerheit der ganzen Komposition haben sie eine auffallende Aehnlichkeit, nur daß Goethe die epische Form, welche episodische Einschachtelungen nicht nur verträgt, sondern verlangt, mit größerem Geschick handhabte, als die dramatische, deren Geheimnisse ihm verschlossen waren. Die „Wanderjahre“ bestätigen den Spruch; habent sua fata libelli. Früher hielt man sich an ihre ästhetischen Schwächen; Gervinus sagt von ihnen: „Weder die Novellen an sich haben irgend einen bedeutenden Wert, noch auch der Faden, der um sie geschlungen ist.“ „Goethes Pinsel wagt nicht mehr zu schildern, was die Sache verlangt; seine Erzählung wird sogar hier und da ganz schematistisch.“ Er rügt „den eigenen Märchenstil und den Anklang an den Erzählton der Amme.“ Dies Urteil bleibt in seiner Berechtigung stehn, wenn auch Düntzer dagegen behauptet, „kein Werk des Dichters zeige eine so reiche Fülle und so reizende Abwechslung des stets dem Inhalte wundervoll angepaßten Tons:“ eine Apotheose, die von jedem gesunden Gefühl und Geschmack widerlegt wird, welche die Wirkungen

echter Poesie zu würdigen wissen. Vom ästhetischen Standpunkte betrachtet bleiben die „Wanderjahre“ eine Sandwüste, öde, dürr, unfruchtbar, und unter den Novellen finden sich wenige grüne Oasen. Dagegen hat sich seit dem lebhaften Interesse, das die französischen Sozialsysteme eines Saint-Simon, Bazard und Enfantin, eines Fourier und seiner Schüler, eines Cabet und Dézamy, das die in der Eigentumsfrage revolutionäre, kritische Sophistik eines Proudhon auch in Deutschland gefunden, eine ganz andere Betrachtungsweise der „Wanderjahre“ geltend gemacht, welche an ihnen diese innere Verwandtschaft mit der weltverbessernden Reform hervorhob und den greisen Goethe auf einmal aus der kritischen Retorte als Vorkämpfer des Sozialismus hervorgehn ließ. Karl Grün machte diesen Standpunkt zuerst in durchgreifender Weise geltend. Die „Wanderjahre“ mußten für solche Auffassung den Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch alle übrigen Werke in ein neues Licht gerückt wurden. Daß Goethe überall die Eigentumsfrage in den Vordergrund stellte, daß er für nationale und politische Bewegungen kein Organ hatte und große Begeisterungen als ein abgekartetes Spiel von Privat-Interessenten schilderte: das konnte diesen Aposteln des Sozialismus einen Schein von Berechtigung geben, wenn sie dabei nicht bedachten, daß Goethe gerade aus der Bedrohung und Aufhebung des Eigentums den revolutionären Weltuntergang herleitete. Die „Wanderjahre“ sind nun allerdings ein glücklicher Trumpf für diese Herren, indem sich Goethe hier, wie Rosenkranz es nennt, zu „einer sinnigen Antizipation der Zukunft“ verstand und wie Plato, Morus, Campanella, Morelly und neuerdings Cabet ein Utopien ausmalte, aus welchem Gregorovius, Alexander Jung u. a. rasch die Quintessenz einer neuen Sozialphilosophie zogen. Zu solchen „Antizipationen“ ist die Phantasie des Dichters unzweifelhaft am meisten berufen; aber die Gefahr liegt nahe, in einem höchst prosaischen Detail die Phantasie so abzumatten, daß man das Oede und Unfruchtbare solcher in die blaue Luft der Zukunft hinausgebauten Organisationen herausfühlt. Die Kritik und Analyse der bestehenden Rechtsbegriffe und staatswirtschaftlichen Theorieen, der Weg, den Proudhon eingeschlagen, ist der einzige, der für die Sozialreform zum Ziele führen kann; die phantasievolle Projektion neuer Gesellschaftswelten dagegen, die bis in die kleinsten Züge organisiert sind, ist für den Dichter eine dürftige, für den Denker eine müßige Aufgabe. Wer möchte in einem Phalanstère Fouriers oder in Cabets Ikarien leben? Das schmeckt alles nach den schwarzen Suppen des Lykurg, nach einem launenhaften Despotismus. Die pädagogische Provinz Goethes ist trotz einiger trefflicher Erziehungsmaximen

nicht viel mehr, als ein Konglomerat von Schrullen. Die drei Ehrfurchten als Grundlagen religiöser Systeme verlieren durch abstruse Deutung den Wert des einfachen Sinns, den sie von hause aus haben. Daß die theatralische Kunst aus der Provinz verbannt wird: das ist von einem dramatischen Dichter und langjährigen Theaterminister ein wohl nur aus Blasiertheit hervorgegangenes Attentat, und man hört den Hund des Aubry dabei bellen. Daß es keine Branntweinschenken und Leihbibliotheken geben soll, gehört schon in das Gebiet despotischer Kleinkrämerei. Dagegen versteht es sich von selbst, daß bei einem vollkommenen sozialen Zustand die Justiz und die stehenden Heere überflüssig sind; die Schwierigkeit besteht nur darin, sie eben überflüssig zu machen. Das Wichtigste in den „Wanderjahren" ist nicht die Aufhebung, sondern die Humanisierung des Eigentums, das jeder einzelne nicht ausschließlich besitzen, sondern nur verwalten und den andern zum Mitgenuß einladen soll. Wozu dann aber noch der Weltbund nötig ist, der die Auswanderung organisiert, woher noch die armen Weber und Spinner kommen, das begreift man in der That nicht, und das gehört zu jenen Inkonsequenzen der Redaktion, an denen die „Wanderjahre" leiden. Goethe ist bei der Schöpfung dieses Werkes gewiß von großartigen und humanistischen Gesichtspunkten ausgegangen; aber er giebt nur Tabellen und Formulare, da er nicht als Dichter ihnen Fleisch und Blut zu geben vermochte. Die Figuren darin sind so blaß, daß man Mühe hat, ihr Bild zu erkennen; die Verwickelungen bieten gar kein Interesse. Der rüben- und kohlbauende, kartoffelfeindliche Onkel, die rhabdomantisch-siderische Makarie mit ihrer kosmischen Schwärmerei mögen allen denjenigen imponieren, auf welche der Spruch Goethes selbst Anwendung findet:

Legt ihr nicht aus, so legt doch unter!

Zu den Novellen, welche in Meisters „Wanderjahre" verflochten sind, sollten anfangs auch die „Wahlverwandtschaften" (1809) gehören, die indes zu einem selbständigen Werke heranwuchsen und den Wilhelm Meister selbst durch die Einheit der Komposition und ein wahrhaft tragisches Interesse vollkommen in schatten stellten. Die „Wahlverwandtschaften" sind ihrer sittlichen Tendenz wegen ebenso angegriffen, wie vergöttert worden: man hat Goethe zum Advokaten der Ehe und zum Apostel saint-simonistischer Fleischesemanzipation gemacht und für beides die „Wahlverwandtschaften" als Beweismittel gebraucht. Dennoch geht Goethe keineswegs vom sittlichen Standpunkte aus, wenn auch die Resultate seiner Erzählung demselben ebenso zu gute kommen, wie die Resultate mancher Lebenserfahrungen. Wie Goethes ganze Naturbetrachtung sich an das mit Klarheit erkannte

Phänomen anlehnte, so machte er diese Anschauungsweise auch in menschlichen Verhältnissen geltend. In den „Wahlverwandtschaften“ aber parallelisierte er beides; das chemische Gesetz wurde ihm ein Symbol menschlicher Beziehungen, oder vielmehr, die Einheit jener orphischen Naturnotwendigkeit sah er wie eine dämonische Macht mit magischem Zug durch Natur und Menschenleben hindurchgehn und den freien Beherrscher der Natur, der sie sonst zu seinen Diensten umschafft, auch wieder in unheimlicher Weise von ihrem verborgen waltenden Gesetze beherrscht. Wenn Gervinus anführt, Goethe schlinge wohlthuend durch die spannenden inneren Verhältnisse der Menschen die Geschichte des Parkes hindurch und lasse angenehm in der Natur ausruhen, besänftige hier für die Unruhe, die das leidenschaftliche Getriebe der Menschen aufregt, so geht er den Intentionen der Dichters kaum auf den Grund; denn diese ausführlichen Schilderungen der Parkanlagen und Teichbauten, der künstlerischen Umbildung der Natur würden als bloß harmonisches Zwischenspiel eine ungebührliche Ausdehnung einnehmen. Die Absicht des Dichters war offenbar, hier den Menschen ebenso als Herrn der Natur darzustellen, wie er ihn in den Angelegenheiten des Herzens zu ihrem Sklaven macht. Dieser Zug tiefer Ironie, dies echt dämonische Element geht bis zum Schluß durch die „Wahlverwandtschaften“ hindurch. Kein Werk Goethes legt in Titel und Einleitung die Intentionen des Dichters klarer an den Tag. Nicht um die Ehe handelt es sich hier in letzter Instanz, sondern überhaupt um die Kollisionen, welche die im Menschen verborgene Naturgewalt in der Ordnung bestehender, menschlicher Verhältnisse hervorruft. Man hat das Lob, das Mittler der Ehe erteilt, als moralisches Motto den „Wahlverwandtschaften“ vorsetzen wollen. Das ist ein ganz willkürliches Verfahren; denn dies Lob wird durch die Aussprüche des Grafen und der Baronesse aufgewogen. Goethe stellt das Institut der Ehe in der verschiedensten Beleuchtung dar, macht aber keine Person zum Herold seiner persönlichen Ansichten. Die meisterhafte Gruppierung und Gegenüberstellung, die durch den ganzen Roman hindurchgeht, machte eben in künstlerischer Beziehung notwendig, daß den frivolen Ehebrechern ein Sittlichkeits-Fanatiker gegenübertrete. Der tragische Untergang Ottiliens und Eduards muß allerdings als poetische Gerechtigkeit diejenigen zufriedenstellen, welche an das Werk mit dem moralischen Maßstab herangehen; aber Goethe hat keineswegs eine Apotheose der Ehe liefern wollen, sondern eben nur als Phänomen gezeigt, wie der Mensch an jenem Zuge der Natur zu grunde geht, wenn dieser allmächtig in ihm wird. Die leidenschaftlicheren Charaktere gehen unter, die gemäßigteren retten sich durch Resignation. Wie das Naturgesetz am verschiedenen Stoffe

sich in verschiedener Weise bethätigt, so wird auch das Experiment mit den Herzen je nach der Beschaffenheit derselben ein verschiedenes Resultat geben. Andere Faktoren geben ein anderes Produkt. Es kreuzen sich zwei Naturgewalten von gleich innerer Notwendigkeit: die individuelle Bestimmtheit des Charakters und der unwiderstehliche Zug des Herzens. Goethe denkt immer orphisch, nie christlich, nie sittlich, nie Hegelisch. Den Triumph sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung zu feiern kommt ihm gar nicht in den Sinn, denn er schaut seine Charaktere spinozistisch, als unabänderliche Naturtypen; er baut sie so aus den Tiefen heraus auf, wie z. B. seine Ottilie, die Heldin der „Wahlverwandtschaften," daß nicht nur die Entfaltung ihres Charakters ihr Schicksal wird, sondern dasselbe schon im Keime des Charakters verborgen liegt. Wenn Rosenkranz sagt: „Diese sittlichen Naturen setzen alles, sie setzen ihr Leben daran, ein so heiliges Verhältnis wie die Ehe als den Anfang und Gipfel aller Kultur in seiner Integrität zu erhalten," so kann man unmöglich damit übereinstimmen, diese formelle Integrität bei der inneren moralischen Zerrissenheit für etwas Preiswürdiges und Heiliges zu halten. Wenigstens liegt dem Goetheschen Standpunkt nichts ferner, als diese Vergötterung der Institutionen und der objektiven Sittlichkeit, welche die Hegelsche Rechtsphilosophie enthält. Mittler ist nicht Goethe.

Da ein Vorgang der chemischen Analyse dem Dichter vorschwebte, so hat auch die Form der „Wahlverwandtschaften" etwas Analytisches, und die ganze Entwickelung geht mit der strikten Notwendigkeit eines Naturprozesses vor sich. Die Wärme der Leidenschaft ist nicht, wie im Werther, um ihrer eigenen Gewalt willen geschildert; es ist die Wärme, die nötig ist, die Stoffe chemisch zu binden und zu lösen. In bezug auf künstlerische Einheit und harmonische Verknüpfung und Gruppierung, auf Entwickelung der Charaktere und Seelenzustände nehmen die „Wahlverwandtschaften" unter Goethes Romanen ohne Zweifel den ersten Rang ein. Der glatte und graziöse Stil, der nur hin und wieder durch steif-konventionelle Wendungen befremdet, wird durch die Größe der Leidenschaften, die er schildert, nicht aus dem Takte gebracht. Die Klarheit aber und Anschaulichkeit der Beschreibungen, welche immer bei der Sache bleiben und immer ein fertiges Bild geben, bleibt für die extravaganten Gelüste des modernen Stils, der allzu grell die Beschreibung durch die Empfindung unterbricht und die Unterschriften mitten in das Bild hineinschreibt, ein klassisches Muster.

Das schöne Gleichmaß der Persönlichkeit, ihre ästhetische Befriedigung zu erlangen und zu bewahren — das ist der Kern der Goetheschen Bestrebungen und Leistungen. Alle haben damit eine notwendige Beziehung

auf die Gestaltung des Lebens und weisen auch wieder auf die Persönlichkeit des Dichters zurück. Nur der Stil der Goetheschen Werke hat objektive Klarheit; in der Komposition sind die meisten, wie wir gesehen haben, willkürlich, die Gesetze der Kunstgattungen vermischend und überschreitend, und in bezug auf den Inhalt ist Goethe ein durchaus subjektiver Dichter, bei weitem mehr als Schiller, von dem dies oft behauptet wird. Die eigene Anschauung und das Experiment war das Prinzip seiner naturwissenschaftlichen Studien; beides war auch die Grundlage seiner Poesie. Nur das Selbsterlebte wurde ihm bedeutend; seine Werke sind eine Reihe von Geständnissen. Bei keinem anderen Dichter ist das Biographische ein so wichtiger Kommentar zum Verständnis seiner Schöpfungen. Er selbst hat in „Wahrheit und Dichtung", einem Werke voll klarster Auffassung und anmutigster Darstellung, den Weg dazu gebahnt. Die ganze Entwickelung Goethes ging auf harmonische Durchbildung der Fähigkeiten und harmonischen Lebensgenuß. Dahin drängt „Faust" und „Meister", dahin drängen alle seine Kunst- und Naturstudien. Er war eine ästhetische Natur — das Resultat seiner Werke ist die ästhetische Weltanschauung. Auch Goethe hatte eine Tendenz; er wollte das Leben mit der Schönheit durchdringen und sättigen. Seine Werke sind das Evangelium des schönen Lebens, aber nicht der lebendigen Schönheit. Das wird oft verwechselt. Außer „Herrmann und Dorothea", den „Wahlverwandtschaften" und etwa noch „Iphigenie" hat Goethe nichts geschaffen, was, der Strenge der Kunstgesetze genügend, die vollendete Schönheit atmete. In seinen größten Schöpfungen „Faust" und „Meister", blieb ein großer Rest zwischen dem, was der Dichter wollte, und dem, was er hinstellte: ein Rest, den das vollendete Kunstwerk nicht kennt. Sein „Werther" und „Tasso" sind glühende, edle Lebensstudien, sein „Goetz" und „Egmont" historische Genremalerei. Das Fragmentarische herrscht fast überall in Goethe vor. Nur was ihm im Leben nahe trat, wurde ihm zum Gedicht; eine Anregung, die nicht blos seine Lyrik, sondern auch seine Dramen und Epen bestimmte. Er ist ein Gelegenheitsdichter im höchsten Stil, und was er von der Poesie im allgemeinen sagt, gilt unbedingt von seinen Poesieen. Er ist groß durch das Beispiel universeller Bildung, klassischen Formensinns und einer durch die Schönheit nach Freiheit strebenden Lebenstendenz, das er seiner Nation gegeben; die Meisterschaft und Beweglichkeit seines Stils hat der deutschen Sprache nach allen Seiten hin die höchsten Impulse verliehen; aber diese Virtuosität hat ihn auch zur Vermischung und Nachahmung aller Stilarten verführt, dem Bedeutendsten das Nichtigste und Unbe-

deutendste gesellt, die Poesie oft in die gelehrte und dilettantische Sphäre entrückt und dem Volksgeist und den nationalen Bedürfnissen entfremdet.

Da bei Goethe selbst die dramatische und epische Poesie Gelegenheitspoesie ist, so mußte wohl die lyrische als die eigentlich subjektive die echte Domaine seines Talentes werden. In der That spiegelt die Goethesche Lyrik die ganze Universalität seines Strebens. Seine „Naturstudien“, welche auf die einfache Beobachtung des Phänomens hinausgingen, seine „Farbenlehre“, die eine Reihe interessanter empirischer Thatsachen enthält, bei den Naturforschern aber weniger Anklang fand, als bei den Philosophen (Hegel), obgleich Goethe selbst durch dieselbe mindestens so unsterblich zu werden hoffte, wie durch seine Dichtungen; die von Nees von Esenbeck weiter entwickelte „Metamorphose der Pflanzen“ zeugen von ebenso großer Klarheit und Sicherheit der Anschauung und von einem ebenso genialen Tiefblick, dem die Erscheinung unmittelbar zur durchgreifenden Theorie wird, wie seine „Italienische Reise“, sein „Feldzug in die Campagne“ von glücklichster Auffassung des einzelnen, der Begebenheit, des Ereignisses, allerdings oft in der zufälligen Beleuchtung der Stimmung, welche z. B. eine Belagerung vom pittoresken Standpunkt aus betrachtet, und ohne Sinn für das allgemeine, für den Konflikt historischer Gegensätze, für die geistigen Hemmungen und Förderungen des Volkslebens, wie dies besonders in „der italienischen Reise“ störend hervortritt. In den künstlerisch-antiquarischen Bestrebungen seines Alters („Kunst und Altertum“) kam viel Grillenhaftes zum Vorschein. Dagegen enthalten seine „Reflexionen und Maximen“ eine Fülle tiefer Lebensweisheit, welche das persönliche Behaben und Behagen und die maßvollen Regeln des geselligen Verkehrs, sowie die Anschauung der kleinen und großen Welt vom Standpunkte des schönen Subjekts erschöpfend beleuchtet.

In der „Lyrik“ erhalten wir nun Goethes Gesamtbild in der seinem Standpunkte entsprechenden poetischen Form. Goethes Lyrik ist ein biographischer Zettelkasten, in welchem jedes Erlebnis sein dichterisches Motiv gefunden. Sie ist reich und tief, wie es eben die Erlebnisse eines bedeutenden Geistes sind. Aber dieser Reichtum, diese Tiefe sind wesentlich anderer Art, als bei Schiller. Schiller suchte das Ideal; er ging vom allgemeinen, vom Gedanken aus, und die Energie seiner Lyrik bestand im rhythmischen Vollklang dieser ideellen Bewegung, in der sittlichen und geistigen Macht, welche das einzelne ergriff und läuternd verzehrte. Was er erlebte, das war eben nur der Wechsel und die Bewegung dieser reichen Gedankenwelt. Das Ereignis, das von außen an ihn herantrat, gewann nur Wert für ihn,

wenn er es in die erhabene Architektonik seines Gedankenbaues einfügen konnte. Darum ging auch seine lyrische Diktion stets mit vollen Segeln, und der intensive Klang der Empfindung, das stille Weben und Walten des unmittelbaren Gefühls, die Hingabe an den Eindruck eines lieblichen Naturbildes, die Anschaulichkeit der Schilderung waren ihm fremd. Darauf beruht aber gerade die Bedeutung der Goetheschen Lyrik, welche deshalb das „Lied", eine von Schiller nur beiläufig gepflegte Gattung, zur höchsten Ausbildung brachte. Innigkeit und Sinnigkeit, musikalischer Reiz, kurzatmiger, harmonischer Rhythmus, die Sehnsucht des geistigen Klanges, sich den sinnlicheren Tönen zum vollsten Ausdruck des Gefühls zu vermählen, bezeichnen das Wesen des Liedes und das Wesen der Goetheschen Lyrik. Die heitere und trübe Stimmung, angelehnt an ein Lebens- und Naturbild, spricht und lebt sich in einen Rhythmus aus, welcher Ton und Färbung wunderbar wiedergiebt, und in so maßvoller Haltung, daß das ungestörte Walten der Empfindung wie aus innersten Tiefen herausbricht. Der konzentrierte Naturlaut des Gefühls wird festgehalten, aber in idealer Form. Für die Liebeslyrik giebt uns Goethe eine reiche Tonleiter der Stimmungen, da seine zwanglose Art, dem Zuge des Herzens ohne Rücksichten zu folgen, seine Biographie mit den interessantesten Liebesepisoden bereichert hat. Seine Trinklieder haben viel Naives und atmen bacchantische Frische und graziöse Ungezogenheit. Die sprachliche Form ist krystallklar, sicher, einfach, von höchster Anschaulichkeit. Wo er in die Tiefen gräbt, da sprudelt gleich ein frischer Quell heraus.

Die Krone der Liebeslyrik sind die römischen „Elegieen," welche diesen Namen wohl im Sinne des Tibull und Properz, nicht aber im Sinne Hoeltys und Matthissons verdienen. Die reizvolle Durchschlingung einer unbefangenen, sinnlichen Liebe mit den wehmütigen Erinnerungen alter historischer Herrlichkeit, die auch an die Vergänglichkeit des kurzen, verstohlenen Glückes mahnen, giebt diesen Elegieen die hochpoetische klassische Färbung und korrigiert gleichsam die trunkene Sinnlichkeit durch das gedämpfte memento mori. Die nackte Plastik, die in diesen Elegieen herrscht, hat vielfachen Anstoß erregt; doch darum hat sich Goethe auch bei seinen Herzensliebschaften nie gekümmert. Warum sollte der deutsche Faust nicht seiner antiken Helena des Hexameters Maß auf den Rücken trommeln? Freilich, diese plauderhaften Hexameter sprechen von Dingen, über welche die Gesellschaft mehr als ein Feigenblatt legt, die man höchstens dem Arzte vertraut, aber sie sprechen davon so unbefangen, als ob sich das von selbst verstände, und bleiben poetisch, wenn sie sich auch mit den Schlangen unter den Rosen der Lust befassen. Diesen Kultus der schönen

Sinnlichkeit, der bei Goethe vollkommen heidnisch ist, hat er noch in einer „Ballade“ verherrlicht, in welcher sich die Sehnsucht nach der Welt, die ihm gehörte, nach dem heiteren Reiche des alten Glaubens in einer durch die magische Haltung ergreifenden Weise ausspricht, in „der Braut von Korinth.“ Aus den Dämmerungen einer Zeit, in welcher der Kampf der alten und neuen Religion alle Gemüter in ein Zwielicht des Denkens und Glaubens hüllt, taucht jene holde Frauengestalt gespensterhaft auf mit der Elegie über das Glück der Liebe und des Lebens, das an den neuen Altären hingeopfert wird. Diese „Ballade“ ist ein ebenso zweischneidiges Schwert gegen die christliche Weltanschauung wie „die Götter Griechenlands.“ Bei beiden Dichtern war ihr Heidentum eine gewaltsame Reaktion der poetischen Sinnlichkeit gegen die schattenhaften theologischen und philosophischen Abstraktionen, nur daß Schiller mehr das Ethische und Politische der antiken Welt, Goethe mehr das Aesthetische und Soziale betonte. In den übrigen Balladen schließt sich Goethe oft an den volkstümlichen Ton an, den er im „Erlkönig“ in unübertrefflicher Weise erreicht. In „Ganymed“ und in „Gott und der Bajadere“ idealisiert er den überlieferten Stoff durch Empfindungen und Gedanken von höherer Tragweite.

Als der große Lebensvirtuose Goethe alt geworden war, da schienen ihm die hellenischen Polster der schönen Sinnlichkeit zu abgebraucht; die an ihn herantretende Anregung der neuen orientalischen Studien konnte ihm einen bequemeren Divan zurechtmachen. Die Weltweisheit war behaglich geworden, das Alter noch in hohem Grade genußfähig. Die Moral des Orients gab ihm ein Recht dazu. So ließ sich der schöne Egoist von Hafis in die Schenke führen, schäkerte mit Suleika und machte Bulbul zum Flötisten der neuen Liebesständchen. Der „westöstliche Divan,“ der eine ganz neue, bis in die neueste Zeit hinreichende Richtung der Poesie schuf, zeigte, wie Goethe als ein tapferer Veteran der Liebe auch noch seinen grauen Scheitel mit ihren Kränzen schmückte. Die Zahl der Huldgöttinnen, die noch Goethes Alter als Grazien umschwebten und seinem Herzen nahe standen, mehrt sich von Tag zu Tag durch den Eifer der litterargeschichtlichen Forschung. Eine derselben hat sogar für den Divan einige mit orientalischen Arabesken gestickte lyrische Ruhekissen geliefert. Die Dichtung selbst gab von der proteusartigen Gewandtheit dieses Dichters, sich die verschiedensten Dichtweisen anzueignen, einen glänzenden Beweis. Im „Divan“ zirpt zwar oft die Grille, wo die Nachtigall singen sollte; der Dichter hat viele Perlen mit „allzuspitzen“ Fingern allzuzierlich gelesen; Gedanken-Arabesken und Versspielereien ver-

drängen oft den Ausdruck der wahren Empfindung, und der verschnörkelte und gesuchte Kurialstil des Goetheschen Alters kommt in diesem oder jenem Metrum zum Durchbruch; aber im ganzen ist diese lebensvolle Heiterkeit, die den Runzeln und Furchen kein Recht einräumt, dies freie Untertauchen in den allgemeinen Lebensstrom wohlthuend und schließt die dichterische Thätigkeit unseres universellsten Genius würdig ab, der in späten Lebensjahren noch der Weltlitteratur den Weg bahnte und nicht bloß die französische und englische Poesie, sondern auch die orientalische in befruchtende Wechselwirkung mit dem deutschen Geiste zu bringen suchte.

Goethes weitgreifende Wirkungen werden wir in dem ganzen Geäder der neuen litterarischen Bestrebungen verfolgen. Er ist der imposante Zeus des deutschen Dichter-Olymps, der über sich nur die dunkelwaltende Moira erkannte. Er war ein Mann aus einem Guß, der im Guten und Schönen resolut zu leben suchte. Seine Werke sind erschöpfend für das individuelle Leben, ungenügend, wo es sich um allgemeine Interessen handelt. In der lyrischen und epischen Form erreichte er die Meisterschaft, in der dramatischen blieb er unzulänglich. Nach allen diesen Seiten hin wurde er von Schiller ergänzt, der den harmonischen Kreis des ästhetischen Idealismus mit der weltbewegenden Macht der sittlichen Thatkraft durchbrach und als der dramatische Heros die Nation energisch aufrichtete, welche die Goethesche behagliche Bespiegelung des eigenen Ich, seiner Entwickelung und Bildung und seine oft in den Dilettantismus übergehenden Formwandlungen und Aneignungen ohne dies Gegengewicht erschafft hätten.

Fünfter Abschnitt.

Jean Paul Friedrich Richter.

Von ebenso bedeutendem Einfluß auf die Fortentwickelung unserer Litteratur, wie Schiller und Goethe, war der dritte Koryphäe des deutschen Geistes, Jean Paul Friedrich Richter, den nur die ästhetische, vorurteilsvolle Einseitigkeit aus dem Kreise unserer geistigen Potentaten verbannen konnte. So lange unsere Aesthetiker selbst nicht wußten, wo sie den Humor und die Komik unterbringen sollten, die nur mit einem kometarischen Laufe die solaren Kunstsysteme zu kreuzen schienen, so lange war auch für Jean Paul kein Platz neben unseren ersten Dichtergrößen; seidem aber

Vischer mit der Schärfe und architektonischen Meisterschaft, die ihn auszeichnen, dem Komischen und dem Humor seine bedeutsame Stelle im Reiche des Schönen angewiesen, hat auch der Litterarhistoriker die Pflicht, unseren größten humoristischen Dichter neben Schiller und Goethe ebenbürtig hinzustellen. Wenn die Bedeutung dieser Genien, besonders Goethes, vorzugsweise auf ihrer geistigen Macht im allgemeinen ruht, so schließt sich Jean Paul durch seinen geistigen Reichtum und seine ideale Tendenz ihnen würdig an und unterscheidet sich durch den Ernst seiner Ueberzeugungen und die Hoheit seines sittlichen Strebens hinlänglich von den Romantikern, so daß sein Humor, gegenüber dieser sich selbst verlachenden und bodenlosen Ironie, mit Recht ein klassischer genannt werden kann. Zwar wollte man in Weimar nicht viel von ihm wissen; er schien den Meistern unseres klassischen Stils ein poetischer Sonderling; sie ließen sich durch seine geschmacklosen Eigenheiten und durch seine humoristische Stilverwilderung abschrecken. Und in der That darf man wohl fragen, ob seine oft vollkommene Stillosigkeit ihm nicht das Prädikat eines Klassikers entziehen muß? Doch wenn Jean Paul das Vorrecht des Humors oft mißbrauchte, so kamen ihm dessen freiere Licenzen und größere Beweglichkeit auch wieder zu statten. Dem Inhalt nach ist aber Jean Paul die notwendige Ergänzung von Schiller und Goethe. Er vereinigte Schillers sittliche Kraft und Goethes individuelle Selbstbespiegelung im Brennpunkte seines Humors. Dieser versuchte sich zwar, wo er schöpferisch wurde, nicht an geschichtlichen Problemen; seine Gestalten bewegen sich in engen, persönlichen Verhältnissen; aber der Sinn für große Bewegungen und Begeisterungen sprach sich bei ihm oft mit einer lyrischen Kraft und Weihe aus, mit einer Tiefe des Blickes und grandiosen Macht des Ausdrucks, daß er hierin an Schillers sittliche Energie erinnerte. Mit Goethe aber hat er das liebevolle Versenken in die innere Entwickelung der Persönlichkeit und den aufgeschlossenen Sinn für das Leben der Natur gemein. Doch das Ziel seiner Bildung war weder das ethische Schillers noch das ästhetische Goethes; es war das subjektivste, die innere Harmonie des Gemüts. Was bei Schiller der Willen, was bei Goethe die Anschauung, das war bei Jean Paul die Empfindung. Er tauchte das Universum unter in ihre Tiefen. Der Einheit der Empfindung ist das All immer gegenwärtig; darum bei Jean Paul diese Größe der Weltanschauung in den kleinsten Verhältnissen. Der Wille giebt den Charakteren Kraft, die Anschauung Klarheit, die Empfindung innere Tiefe, oft auf Unkosten von Kraft und Klarheit. Die Empfindung Jean Pauls hat einen idealen Halt; sie verliert sich oft in das Ueberschwengliche, nie in das Bodenlose, denn

sie bleibt stets dem echt Menschlichen und Sittlichen treu. Sie durchläuft die ganze Scala des Großen, Schönen und Guten, sie windet sich durch alle Dissonanzen der Welt und des Lebens, aber sie erreicht nie jene absolute Frivolität der Romantiker, der aller Inhalt gleichgültig geworden. Jean Paul sagt selbst, der Humor verlasse den Verstand, um vor der Idee fromm niederzufallen; er ziehe die Sinnenwelt wie in einem Hohlspiegel eckig und lang auseinander, um sie gegen die Idee aufzurichten und sie ihr entgegen zu halten. „Der Humor gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffährt."

Noch bedeutender erscheint Jean Paul neben unseren Dichter-Dioskuren als Antipode der antiken Bildung, einer Bildung, die ja das unendliche Zurückgehen des Subjekts in seine eigene Tiefe und den Humor nicht kannte. Wie befruchtend die antike Bildung für unsere Litteratur geworden, wie schöpferisch sie auf den Adel der Form und die Harmonie der Darstellung gewirkt, das zeigt uns Goethes und Schillers Beispiel in seltener Weise. Aber eben diese antike Bildung war doch immer wie ein fremdes Reis auf den deutschen Geist gepfropft; er wußte sie zu bewältigen und sich anzueignen; aber dazu gehörte der Versuch und die Studie, und deshalb fehlt Schiller und Goethe die vollkommene Sicherheit des Produzierens, die nur dann stattfindet, wenn die Dichter sich mit dem nationalen Geiste eins fühlen. Das vorleuchtende antike Ideal machte unsere schöpferischen Genien zu Nachdichtern und ließ sie in Form und Inhalt nicht so originell nud volkstümlich sein wie Shakespeare! Viele der schönsten Dichtungen Schillers und Goethes sind ohne philologischen Kommentar unverständlich, und es spricht nur für die Größe ihrer Begabung, daß sie selbst den widerstrebenden Stoff in Herz und Geist ihrer Nation einführten, die willig den ganzen Olympos und den trojanischen Krieg mit in den Kauf nahm, weil große Empfindungen und Gedanken an sie geknüpft waren. Wie experimentierte Goethe in der Achilleïs, im zweiten Teile des Faust, in vielen anderen formellen Nachdichtungen! Und ist seine Iphigenie mehr als eine gelungene Aneignung? Wie ließ sich Schiller von dieser Nacheiferung der antiken Poeten zur „Braut von Messina" verleiten, welche die Ahnfrau der „Schuld" wurde und die Schuld „der Ahnfrau" zu tragen hat! Die antike Bildung hatte bei unseren Klassikern zahlreiche Mißgriffe im Stoff und kommentarbedürftige Wendungen in der Behandlung zur folge. Ihnen gegenüber wandte sich Jean Paul dem modernen Leben zu. Zwar hat auch Goethe in seinen Romanen das moderne Leben künstlerisch gestaltet; doch der Hauptaccent seines Wirkens fällt auf

die Schöpfungen, in denen er die streng-poetische Form gewahrt. Da indes die rhythmische Poesie kaum von diesen altklassischen Reminiscenzen frei werden konnte, so bedurfte es des Durchgangs durch die Prosa, um zunächst den Inhalt des modernen Lebens der Poesie zuzueignen. Die poetische Prosa Jean Pauls bezeichnet diesen notwendigen Durchgangspunkt, und so sehr diese oft im höchsten Glanz und Aufwand der bilderreichsten Begeisterung einherprunkende Prosa die tragende rhythmische Form zu vermissen oder zu fordern scheint: so sehr liegt im Wesen des Humors, der die Einheit des klassischen Ideals durchbricht und das Erhabene oft in raschem Sprunge dem Komischen verfallen läßt, ihre Berechtigung.

Jean Paul erfaßte das moderne Leben nach allen Richtungen hin, aber nie mit der objektiven Hingabe der Darstellung, sondern stets mit einem frei darüber schwebenden Geiste, der seine selbständige Kraft aus den Tiefen des Gemüts und dem in ihnen stets lebendigen Ideal der Humanität zog. Seine Humanität hatte sich zwar an den Theorieen der französischen Freigeister gebildet; seine Begeisterung für Rousseau und Voltaire ist immer zwischen den Zeilen zu lesen; aber er machte weder positive Konstruktionen und Postulate, noch frivole Randglossen: die Humanität wurde bei ihm zur Gesinnung, und seine Weltverbesserung hatte keinen anderen Mittelpunkt, als das Herz. Ihn beseelte eine unbegrenzte Liebe für die Armen, für die Zurückgesetzten; gerade hier in den kleinsten Zügen zeigte sich die Größe seiner Humanität. In das beschränkteste Leben versenkte er sich mit unendlichem Gefühle; in dieser Kleinmalerei ist er unübertrefflich. Jean Paul ist unser großer Idyllendichter. Wenn Goethe in „Herrmann und Dorothea“ die Idylle durch eine große weltgeschichtliche Perspektive hob, so hebt sie Jean Paul überall durch die reichsten Perspektiven der Empfindung, indem er im kleinsten Thautropfen das Weltbild abspiegelt. Dadurch wird zwar der objektive Charakter der „Idylle“ beeinträchtigt, aber die humoristische Idylle erst geschaffen. Damit wird indes nicht behauptet, daß Jean Pauls Idyllen der Schilderung und Darstellung entbehren. Im Gegenteil, sie enthalten einen so glänzenden Reichtum an Zügen, die dem Leben abgelauscht sind, so erschöpfende Detailschilderungen, eine so große Kraft der Darstellung, das Kleinste und Unbedeutendste unter ein geistiges Licht zu rücken, daß wir in der Litteratur aller Zeiten vergebens nach einem Nebenbuhler suchen. Das Landpfarrer- und Dorfschullehrer-Leben giebt der Idylle den besten Stoff, da es wenigstens geistig über sie hinausweist. Man hat uns zwar neuerdings Dorfgeschichten aufgedrängt, in denen nur die praktische Tüchtigkeit des Bauernlebens, das Treiben in der Dorfschenke, in den Ställen, auf dem Felde, ohne weiteres

als Teniersches Genrebild hingestellt wird. Das ist aber für die Poesie ein sehr dürftiger Inhalt. Schon Voß hat in seiner „Luise“ einen Landpfarrer, der wenigstens geistige Bedürfnisse hat, zum Helden der Dichtung gemacht. Vergleicht man indes diese „Luise“ mit ihren Schilderungen des Kaffeemahlens, des Schlafrocklebens, für welches das Ankommen einer Zeitung und das Krähen des Hahns ein Ereignis ist, mit Jean Pauls „Schulmeisterlein Wutz“, „Fibels Leben“, mit „Quintus Fixlein“, mit der Landpfarre des Kaplan Eymann im „Hesperus“, so sieht man recht, wie arm die Phantasie des wackern Voß war, wie sie nur aufnahm, was recht breit auf der Oberfläche lag, wie sie nur mit groben, dicken Strichen zeichnete, während Jean Paul seiner kleinen Welt einen wahrhaft mikroskopischen Reichtum von geistigen Flügeln und Fühlfäden zu geben wußte. Voß blieb bei der Anschauung stehen, und für diese hat das Kleine nur kleinen Wert; Jean Paul versenkte sich in die Empfindung, die dem Kleinsten unendlichen Wert zu geben vermag. Hierzu kommt, daß das Wesen der Idylle den Eindruck harmonischer Befriedigung, eines beschränkten Glückes hervorbringen soll. Die Anschauung konnte dies nur im goldenen Zeitalter finden, daß die Geßnerschen gemalten Arkadien nicht zu ersetzen vermochten. Dies goldene Zeitalter besteht aber noch fort in der Empfindung des Glücks, die sich gerade in beschränkten Zuständen unendlich heimisch fühlt und selbst die kleinen Leiden der Existenz in der großen Empfänglichkeit für das Gute und durch innere Heiterkeit aufhebt. Jean Pauls Idyllen machen diesen unbeschreiblich beruhigenden Eindruck, üben diesen inneren, arkadischen Zauber, atmen den ganzen Reiz geistiger Unschuld und Harmlosigkeit und den sittlichen Adel der Menschenwürde. Man vergleiche diese Idyllen und den Eindruck, den sie machen, mit vielen neueren Dorfgeschichten, in denen rohe Zustände zu rustikalen Verbrechen ausarten und die Pathologie der Gesellschaft sich den brutalsten Stoff aussucht, so wird man den Takt des Genies bewundern, der die Wirkungen der Schönheit so rein zu halten vermag, während die Verirrungen der Mode selbst die Arkadien mit Kriminalprozessen vergiften.

Parallel mit dieser echten Liebe zum Proletariat, besonders zum geistigen, mit diesem reinen Kommunismus des Herzens, geht bei Jean Paul die scharfe Geißelung der Laster, welche den höheren Ständen eigen sind, die satyrische Spiegelung des Hoflebens und der haute-volée. Hier wird indes die Kleinmalerei seine Schranke; denn alle diese Duodezhöfe liegen in seinem idyllischen Reiche, das durch eine chinesische Mauer von der Weltgeschichte abgesperrt wird. Der Humor, der, wie der Shakespearesche, große Charaktere der Geschichte oder weitgreifende nationale Verwickelungen

erfaßt, lag Jean Paul fern. Er schilderte nur das soziale Leben der höheren Stände, und auch dies ohne die Weltweite der großen Höfe. Irgend eine kleine Residenz mit den umliegenden Dörfern ist die Bühne, auf der die Handlung seiner Romane spielt, mag sie nun Scheerau oder Flachsenfingen heißen.

Es ist oft und mit Recht behauptet worden, daß das Grundthema der bedeutenderen Werke Jean Pauls der Konflikt zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit sei, zwischen dem Ideal jugendlicher Begeisterung und den realen Verhältnissen des praktischen und sozialen Lebens. Das ist in der That der Quellpunkt seines Humors. Jene Idealität gab ihm das Erhabene, dieser Realismus das Komische, und die Gegeneinanderbewegung des Erhabenen und Komischen bildet den Inhalt seiner Werke. Was die Charaktere betrifft, so stellen seine „hohen Menschen" das Erhabene in reiner, ungestörter Weise dar; bei seinen jugendlich-idealistischen Helden geht das Erhabene oft in das Komische über, indem im Kopfe seiner Helden das Komische als die Korrektur des Erhabenen stets neben ihm wohnt. Dann verhelfen seine Humoristen par excellence und eine große Gruppe objektiv-komischer Charaktere dem Komischen zu einer selbständigen Existenz. Am ungenießbarsten sind seine „hohen Menschen", diese modernen Eremiten, zu denen wir auch Frauengestalten, wie Clotilde und Liane, rechnen müssen, und die, vom bürgerlichen Standpunkte aus betrachtet, meistens zur Klasse der Hauslehrer und Gesellschaftsdamen gehören. Die Vorliebe Jean Pauls für Pädagogen läßt sich aus den gemütlich-sittlichen Beziehungen erklären, welche Lehrer und Schüler verknüpfen, und auf welche außerdem gleichzeitige pädagogische Reformbestrebungen den größten Nachdruck legten. Emanuel im „Hesperus" ist der Hauptrepräsentant dieser „enthusiastischen Gemüts-Pädagogik." Die Erhabenheit dieser Gestalten besteht darin, daß alle realen Verwickelungen nicht für sie existieren, daß sie auf der Erde nur mit einem Fuße stehen, daß sie von ihr nichts wollen, als Blumen und Töne, und in höchster Naturverzückung als kosmische Weltbürger mit den Sternen und dem astronomischen Jenseits sympathisieren. Es ist freilich nur ein Schritt von der vegetierenden Thatlosigkeit eines Emanuel bis zu der in sich versenkten Betrachtung eines Derwisch, der wochenlang den Finger an die Nasenspitze hält, und so hat Jean Paul mit Recht seinen Emanuel zu einem hindostanischen Weltweisen gemacht. Man hat viel über die Bodenlosigkeit dieser Gestalten geklagt; doch zeigt uns das Mittelalter eine durch Jahrhunderte und über alle Länder ausgedehnte Wirklichkeit dieses Einsiedlerwesens — warum wollte man dem Dichter eine moderne Vertiefung desselben verargen? Zwar

kann man seine „hohen“ Menschen nicht als „große“ gelten lassen, denn sie treten nirgends aus ihrer Passivität heraus; sie sind krankhaft: sie bewältigen das Leben nicht durch sittliche Energie, sondern durch verachtende Resignation. Aber für den Standpunkt der Empfindung wohnen sie doch einmal auf den Höhen, auf den Höhen der Naturandacht und der theoretischen Begeisterung für ideale Lebensmächte, und diese phantastische Erhabenheit, die sich außerdem an die Erhabenheit des Raumes im Universum und an die platonische der idealen Urbilder anlehnt, muß man ihnen willig einräumen. Schlimmer sieht es mit den erhabenen Frauengestalten aus; denn ein junges Mädchen ist wenig befähigt, die Erhabenheit an sich selbst darzustellen. Die überschwengliche Innerlichkeit einer Clotilde und Liane hat daher einen krankhaften Beigeschmack. Diese Frauengestalten haben so wenig Plastisches und Greifbares, daß man ordentlich erschrickt, wenn der Dichter sie mit einem Florhut u. dgl. ausschmückt, weil man sich unter denselben gar keine bestimmte Physiognomie denken kann, und diese irdische Berührung mit einer Putz- und Modewaarenhandlung den Farbenstaub von den Schwingen der seraphischen Psyche abzustreifen droht. Seine Beaten und Winas haben diese Färbung schon in gedämpfterer Weise; seine Angelas und Lindas unleugbar individuelles Leben und sinnliche Naturwahrheit, während seine Lenetten mit Meisterschaft geschilderte Frauenbilder sind.

Seine humoristischen Haupthelden, deren Repräsentant wohl am meisten Victor im „Hesperus“ ist, zeigen nun die Erhabenheit der Empfindung in der Berührung mit feindlichen Lebensverhältnissen. Sie weinen und lachen, sie sind entzückt oder satyrisch angeregt; ihre Empfindung erhebt sich bald über die Welt zur einsamen Erhabenheit der Emanuels und Speners, bald tritt sie ihr mit Spott und scharfem Witz gewaffnet gegenüber. Der Humor, „die lachende Thräne im Wappen,“ verkörpert sich in ihnen. Die unendliche Tiefe dieser Empfindung erfaßt nun die Menschheit, die Natur, die Liebe, die Freundschaft; die Menschheit in lyrischer Begeisterung und in der liebevollen Hingabe an jede Persönlichkeit, besonders an alle, welche Natur oder Schicksal vom Lebensglück ausgeschlossen hat. Jean Pauls Naturschilderungen, die indes stets aus der Seele seiner Helden herausgeschrieben sind, haben meistens einen dithyrambischen Schwung, orientalische Bilderpracht und Glut; denn trotz einzelner deistischer Anklänge durchdringt sie das pantheistische Gefühl der Einheit des Menschenlebens mit dem Leben des Universums. Die Schilderung des Lago Maggiore im „Titan“ ausgenommen, giebt Jean Paul nirgends bestimmte Landschaftsbilder; es kommt ihm nirgends, wie den englischen Romanschrift-

stellern, darauf an, eine Gegend sauber aufzunehmen, ehe er sich und seine Helden darin anbaut. Aber das Kleinleben der Natur, ihr stiller Haushalt, ihre ewigen Schauspiele, ihre Sonnenauf- und Untergänge, die ganze Magie ihrer Beleuchtung, gleichsam die landschaftliche Stimmung ist sein unerschöpfliches Thema. Was könnte die Umgegend von Scheerau und Flachsenfingen, von Kuhschnappel und Haslau an und für sich Interessantes bieten? Da ist nichts als Dörfer, Berge, Thäler; vor allem fehlt nie ein Park, der ein notwendiges Ingredienz der Jean Paulschen Natur bildet. Alle seine Helden sind unermüdliche Fußgänger, und ihre Fußwanderungen auf dem bekanntesten und kleinsten Terrain, mit den Miniaturzielen der Reise, werden mit einer Ausführlichkeit geschildert, die uns wegen der Dürftigkeit des Stoffes mit Angst erfüllen könnte. Ehe der Dichter sich anschickt, seinen Horion, seinen Siebenkäs oder Walt auf die Wanderschaft zu schicken, nimmt er stets einen Anlauf, als gelte es höchste Ziele der Poesie zu erreichen. In der That gelingt auch Jean Paul das Beseelen der Natur im höchsten Grade; nirgends wird sie zur bloßen Dekoration; sie spricht in die Monologe der Helden mit hinein; sie wird die Trägerin ihrer Empfindungen; sie ist nie ein Segment des Alllebens, stets der ganze Kreis. Die vielgetadelte Ueberschwenglichkeit der Empfindung schlägt hier doch stets ihre Wurzeln in geistiger Tiefe und erweitert sich zu einer Apotheose des Universums, zu einer Theodicee, welche das Endliche und Unendliche vermählt. Der Jean Paulsche Stil selbst erreicht an diesen Stellen seinen höchsten Aufschwung. Die Kühnheit der Metaphern giebt der Natur eine geistige Bewegung.

Es ist in neuester Zeit oft behauptet worden, daß jedes Bild verfehlt sei, welches die Natur durch Hinübernahme des Geistigen erläutere und den Geist zu bildlicher Darstellung der Natur degradiere. Das scheint uns eine einseitige und dürftige Auffassung, welche uns viele und große Schönheiten aller Poesie, von der Bibel bis zu Shakespeare, rauben würde. Denn in die rechte Mitte der Schönheit fällt ebenso die Versinnlichung des Geistigen, wie die Vergeistigung des Sinnlichen. Indem ich die Natur zur Freiheit entzaubere, gebe ich ihr ästhetische Bewegung. Jene Ansicht würde freilich die Manier Jean Pauls als verfehlt bezeichnen müssen und in ihren großen Schönheiten ebenso große Mängel entdecken. Doch die echten Dichter aller Zeiten haben an die Natur geistige Hebel angesetzt, und wenn das klassische Altertum diese Bewegkraft des Gedankens und der Empfindung nicht kannte, so half es sich mit der Vergötterung der Naturerscheinungen, welche in der That doch ihre kühnste Vergeistigung ist.

Jean Pauls Schilderungen der Natur gehen auf ihren ewigen Kern.

Er ist stets im Mittelpunkte, nie in der Peripherie, stets religiös im Schleiermacherschen Sinne, der die Religion als die Art und Weise ansieht, wie sich der Einzelne mit dem Universum vermittelt. Jean Pauls Reichtum besteht eben darin, stets neue Radien der Empfindung zu ziehen, wo prosaische Naturen weder einen Kreis noch einen Mittelpunkt sehen. Dieselbe Tiefe der Empfindung kommt auch bei den Liebesschilderungen Jean Pauls zur geltung, aber hier ist der Punkt, wo sie in Sentimentalität umschlägt. Denn die Liebe blos als Empfindung des Herzens gefaßt, ohne einen Zug, ein Mahnen der Sinnlichkeit, ist einseitig und hebt die Einheit des menschlichen Wesens auf. Die gesunde Empfindung wurzelt auf dem Boden der Sinnlichkeit, wenn sie auch ihre Krone im freien Aether wiegt. Die Liebe der Jean Paulschen Helden, eines Gustav zur Beate, eines Viktor zur Clotilde, eines Albano zur Liane, macht deshalb den Eindruck des Krankhaften, weil sie nichts ist, als im höchsten Grade sublimierte Empfindung. Man mag die große Tiefe, die zahlreichen Feinheiten dieser Empfindung bewundern, aber es wird uns schwer, mitzufühlen und ein menschlich warmes Interesse an dieser Liebe zu nehmen, weil sie keiner Steigerung fähig ist und der Besitz voraussichtlich die überreizte Empfindung eher dämpfen, als erhöhen wird. So poetisch Jean Paul die Liebe schildert, so prosaisch schildert er die Ehe — man denke an Siebenkäs und Lenette. Auch noch eine andere Korrektur dieser übergreifenden platonischen Empfindung findet sich bei Jean Paul. Der Sinnlichkeit, der von diesem lukullischen Mahle der Empfindung gar keine Brocken abfallen, wird ein Tischchen für sich gedeckt. Gustav und die Frau Residentin, Viktor und die Fürstin Angela, Roquairol und Linda zeigen uns die geringeren und größeren Verirrungen der von der einseitigen Empfindsamkeit um ihr Erstgeburtsrecht betrogenen Sinnlichkeit.

Noch charakteristischer, als die Sentimentalität der Liebe, ist für Jean Paul das tiefe, unendliche Freundschaftsgefühl seiner Helden. Dafür finden wir weder bei Schiller, noch bei Goethe Beispiele. „Die Bürgschaft“ giebt uns ein Bild der antiken Freundschaft, des Eifers in Erfüllung der übernommenen Pflicht, der Aufopferungsfähigkeit der Freunde. Das Verhältnis zwischen Carlos und Posa ist ganz anderer Art. Die Freundschaften, die Goethe schildert, sind meistens praktisch und verfolgen bestimmte Zwecke. Jean Pauls Freunde sind durch die unendliche Hingabe des Gefühls aneinander gefesselt; jeder ist ganz in den andern vertieft, geht ganz in ihm auf; die bestimmte Persönlichkeit mit allen ihren Eigenheiten und die Empfindung, die sie dem Freund entgegenbringt, bilden das Wesen und den Inhalt der Freundschaft. Sie hat keine über

sich hinausweisende Zwecke, sie ist Selbstzweck. Ihre Wurzel ist die unergründliche Sympathie der Natur, und wo sie durch harmonische Ergänzung des Wesens motiviert wird, da tritt dies mehr zufällig hinzu. Jean Pauls Helden, wie Walt, sehnen sich nach einem Freunde, wie nach einer Geliebten. Wenn der Dichter in seine Liebesflora wenig Varietäten zu bringen wußte, so hat er seine freundschaftlichen Dioskuren mit desto größerem Reichtum und Wechsel der Farben geschildert. Im „Hesperus" bildet das Verhältnis zwischen Flamin und Viktor wohl denjenigen Teil des Romanes, der die meiste dramatische Bewegung enthält. Auch ergänzen sich Victors träumerische Weichheit und Flamins mehr praktische verschlossene und barsche Empfindung in glücklicher Weise. Albano und Roquairol sind schon mehr entgegengesetzte Naturen, Extreme des Charakters, die sich berühren, und wie Albano der am meisten ideal gehaltene Charakter Jean Pauls ist, so ist Roquairol ohne Zweifel derjenige, welcher Jean Pauls Fähigkeit, interessante Gestalten zu schaffen, im glänzendsten Lichte zeigt. Roquairol mit seinen bedeutsamen dämonischen Streiflichtern ragt in das Gebiet der modernen Zerrissenheit hinein und hat viele verfängliche Nachbilder erhalten, während er auf der andern Seite an die genialen Gestalten des Shakespeareschen Humors und ihrer mit dem Schein des Lebens spielenden Reflexion erinnert. Leibgeber und Siebenkäs sind schon durch die Natur, welche leibliche Doppelgänger aus ihnen machte, zu Freunden bestimmt. Bei ihnen herrscht die vollkommenste geistige Verwandtschaft, die ihre Charaktere nur durch unbedeutende Nüancen unterscheidet. Dagegen sind die Brüder und Zwillinge Walt und Vult ein köstliches Dioskurenpaar, und neben der kindlich reinen Unschuld Gottwalds nimmt sich Vults freier und durch das Leben geschulter Humor mit seiner bald sichtbaren, bald unsichtbaren Pädagogik sehr wirksam aus. Ueberhaupt ist diese Freundschaft kein stagnierendes Wasser des Gefühls, sondern sie bewegt sich in frischer Strömung und Gegenströmung.

Vult, Leibgeber, Schoppe zum teil auch Siebenkäs sind nun Jean Pauls offizielle Humoristen, welche den reflektierenden Chorus seiner Romane bilden. Sie sind die Gegenbilder seiner „hohen Menschen". Ebenso passiv wie diese, schöpfen sie den Rahm des Diesseits ab und vertiefen sich in die absolute Komik der Existenz. Sie vertreten den einseitigen Standpunkt, welcher in der romantischen Schule der Archimedespunkt der ganzen poetischen Weltbewegung wurde. Diese humoristische, maßlose Spiegelung des Ich und seiner Fichteschen Weltschöpfung kulminiert in Schoppes Wahnsinn, der die Bedeutung des ganzen romantischen Wahnsinns enthält. Neben diesen Humoristen par excelence treten nun

jene objektiv-komischen Persönlichkeiten auf, in deren Darstellung Jean Paul am meisten ein Talent bekundet, daß er bei seinen Haupthelden oft vermissen läßt, das Talent, mit wenigen Strichen ein sprechendes Bild zu geben. Seine Erfindungskraft ist hier am originellsten. Seine harmlosen Charaktere, Wutz, Fixlein, Fiebel gehören hierher, obschon bei ihnen auch wieder der freispielende Humor seine innere Welt aufbaut. Der Kaplan Eymann dagegen, der Apotheker Zeusel, der Feldprediger Schmelzle, Katzenberger u. a. bereichern das humoristische Kuriositätenkabinet der Menschheit mit interessanten Exemplaren. Der Feldprediger z. B. ist der typische komische Repräsentant der Angst um das arme, stets von der Tücke des Schicksals bedrohte Dasein, und dies Zusammenschrumpfen der menschlichen Persönlichkeit vor allen kleinen Zufälligkeiten, die, so klein sie sind, doch die Vernichtung dieser Persönlichkeit zur folge haben können, ist der wirksame komische Gegenschlag gegen den titanischen Trotz der himmelstürmenden Genialität.

Was nun die Komposition und den Stil der Jean Paulschen Werke betrifft, so berühren wir damit allerdings die Achilleusferse des Dichters. Leider waren seine litterargeschichtlichen Voraussetzungen teils Rabener und Hippel, teils Swift und Sterne, obgleich sich auch Streiflichter von Rousseau und Voltaire in seinen Schriften finden. An Rabeners breitgeschwätzige Satyre, welche oft vage Allgemeinheiten und triviale Verhältnisse angreift, lehnt sich Jean Paul in seinen ersten, rein satyrischen Schriften und in vielen Extrablättern der späteren an. Von Hippel überkam er den springenden, oft forcierten Witz, von Sterne die unerschöpfliche, in Thränen schimmernde Empfindsamkeit. Alle diese Elemente hat Jean Paul niemals zu rechter Einheit verweben können. Hierzu kam sein eigenes Excerptenwesen, seine maßlose Belesenheit, seine rubrizierten Sammlungen aus allen Fächern des Wissens, die ihm stets die entlegensten Fakta und Data zu den Kombinationen seines Witzes gaben. Nur in den begeistertsten Schilderungen der Natur und Empfindung erhält sein Stil einen melodischen Fluß und Fall, eine an den Rhythmus anklingende Getragenheit. Meistens aber bewegt er sich in langatmigen, fast unlesbaren Perioden, die durch eine Fülle von Gedankenstrichen verbunden und getrennt sind. Ein Bild hängt sich an das andere, eine Einschachtelung erstickt die andere. Gerade wo Jean Paul die Satyre im strengsten Sinne des Wortes handhabt, nimmt er die meisten Bilderblüten aus seinen Herbarien und legt eine dürre Gedankenmosaik zusammen, der man das Herbeigesuchte und Schwerfällige anmerkt. Doch muß man zwischen seinen einzelnen Werken unterscheiden. „Die unsichtbare Loge", sein erster An-

lauf auf dem Romangebiete, zeigt die Unarten des Jean Paulschen Stils noch nicht in voller Ausbildung. Das war dem „Hesperus“ vorbehalten, der ein Konglomerat aller Jean Paulschen Zuchtlosigkeiten ist. Die Extrablätter sind meistens durch ihre Gezwungenheit ungenießbar; den Gang der Erzählung, der Empfindung, ja selbst der Perioden unterbricht fortwährend der Verfasser durch Ausrufungen und Bemerkungen, die uns plötzlich aus dem Zusammenhange des Romanes an seinen Schreibtisch versetzen, und die Begeisterung der „hohen Menschen“, besonders ihr Traumleben, wirft oft wunderbare Blasen der Empfindung und des Stils. Reiner dagegen ist der Stil im „Titan“ und in den „Flegeljahren“, zwei Werken, welche den Glanzpunkt der Jean Paulschen Produktion bezeichnen. In ihnen treten die seltenen Vorzüge des Jean Paulschen Stils in das vollste Licht. Wir zählen dazu die Kraft seiner Adjektiva, auf welcher zum großen Teil die Kraft und der Zauber der poetischen Darstellung beruht. Nirgends sind seine Adjektiva trivial, matt, überflüssig; sie sind stets bezeichnend und kühn. In seinen Satyren breitet er oft den Bilderluxus ohne durchschlagende Gedankenkraft aus; im ganzen aber drückt bei ihm das Bild den Gedanken aus und erhöht seine Schlag- und Tragkraft, wie bei Shakespeare. Seine Bilder, besonders die dichterisch-erhabenen, sind oft gewagt, aber selten schief. Jean Pauls scharfer Verstand ließ keine verfehlten Kombinationen der Phantasie stehen. Freilich giebt es einen Grad kritischer Nüchternheit, welchem der innige Berührungspunkt zwischen Gedanken und Bild, den das Genie blitzartig trifft, durch Analyse und Nachkonstruktion nicht erreichbar wird, und der so den Mangel an phantasievoller Begabung zu einem Fehler des Dichters macht. Für diese Verstandesnaturen hat Jean Paul sowenig gedichtet, wie Shakespeare, und auf ihre Kritik bilderreicher Dichter, denen sie die Bilder zerfasern, läßt sich der Goethesche Spruch anwenden;

Behalten die Teile in ihrer Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.

Jean Paul ist so reich an Bildern — ein Reichtum, der immer auf das echte Genie und auf seine Trägerin, die Phantasie, hinweist — daß es freilich den alten und neuen Schülern Nicolais leicht fallen wird, manche Metapher als ungenügend, ungehörig und schief zu beseitigen. Doch wenn man auch im allgemeinen eine größere Beschränkung des Bilderreichtums im Interesse des maßhaltenden Geschmacks bei Jean Paul wünschen möchte, so muß man doch den kritischen Gärtnerscheeren gegenüber seine üppig wuchernde Geisteskraft auch nach dieser Seite in Schutz nehmen, da wir

ihr eine Bereicherung des deutschen Sprachschatzes mit vielen genialen Wendungen verdanken.

Die Komposition der größeren Jean Paulschen Dichtungen ist in ihren einfachen Grundzügen nur mit Mühe aus den überwuchernden Arabesken heraus zu erkennen. Sie ist dem Dichter nebensächlich, nur das Lattenwerk zu seinen Blüten- und Schlingpflanzen, nur das Gerüst zu seinen Feuerwerken. Er bringt sich absichtlich selbst zu oft aus dem Kontext, um bei sich oder anderen die Spannung auf den Fortgang der Handlung festhalten zu können. Zu den epischen Hemmungen kommen die humoristischen, das Vordrängen der Persönlichkeit des Autors, seine eigenen Exkurse, die Exkurse seiner Helden, die Beilagen, Extrablättchen, Mußteile, Blumenstücke, die ganze selbständige Witz- und Phantasiemosaik, die sich in den Plan und in die Kette der Begebenheiten einschiebt. Der Humor tritt als Selbstzweck auf und spielt frei mit den Ereignissen. Daher nehmen wir an der Verwickelung kein rechtes Interesse, während die englischen, mehr objektiven Humoristen, wie Dickens, ein solches Interesse festzuhalten wissen. Ebensowenig arbeitet der Dichter ein psychologisches oder sonstiges Problem und seine Lösung in die Handlung ein, wie es etwa Balzac und die neueren französischen Humoristen lieben. Die Handlung in ihrem zufälligen, oft springenden Fortgang und in ihren monotonen Voraussetzungen soll nur eine biographische Illustration der humoristischen Helden sein. Bei dieser Willkürlichkeit der ganzen Komposition mußte es dem Dichter immer am schwersten fallen, den Schluß zu finden, da dieser mit innerer Notwendigkeit nur aus einer organischen Dichtung hervorgeht. So haben seine „unsichtbare Loge,“ seine „Flegeljahre“ und sein „Komet“ als Fragment gar keinen Schluß; bei „Siebenkäs“ wird er durch eine gewaltsame und verletzende Katastrophe herbeigeführt; im „Hesperus“ ist er nur eine Ausführung der einleitenden Kapitel, und die ganze Geschichte verläuft überflüssig zwischen dem Anfange und dem Ende; im „Titan“ ist noch der beste Abschluß, und wenn er dem titanischen Anlauf des Werkes nicht genügt, so ist dies ein gemeinsamer Fehler aller titanischen Produktionen, z. B. auch des Goetheschen Faust. Die Gruppierung der Charaktere ist bei Jean Paul etwas monoton, wie dies aus seiner typischen Art zu charakterisieren und aus den kleinen, monotonen Lebensverhältnissen die er schildert, hervorgeht. Die Dorfidylle und der Hof, seine Schullehrer, Fürsten, Minister, Ministertöchter, seine frivolen Hofjunker und großmännischen Fürstenlenker, seine Empfindungsenthusiasten und satyrischen Doppelgänger wiederholen sich ebenso wie seine Parkscenen, Maskeraden, Scheinbegräbnisse, Kinder- und Namens-Verwechselungen, Verführungsscenen, Blindheiten

und Schwindsuchten. Am originellsten sind noch „die Flegeljahre“ entworfen, die überhaupt von den Jean Paulschen Schriften am meisten auf den Fortgang der Handlung spannen und an glücklichen Erfindungen im Detail reich sind. Nur war der Schluß dieser Komposition deshalb unmöglich, weil er nur nach Erfüllung der barocken Testamentsbedingungen stattfinden konnte, die dem Werke sowohl eine unberechenbare Ausdehnung gegeben, als auch der Ausführung unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg gestellt haben würden. Die Jean Paulsche Art zu motivieren geht auf die feinsten Nüancen der Empfindung zurück; aber in der Regel motiviert er zu wenig oder zu viel, indem er bei dem Leser seine Empfindungsweise voraussetzt und seine Motive selten faßlich und interessant zu machen weiß. Wie dürr, unfruchtbar, langweilig sind die Vorgeschichten des „Hesperus,“ die fürstlichen Reise- und Liebesabenteuer und die geheimnisvollen Manipulationen des Lords! Das eigentlich Notwendige und Schlagende im Verfahren seiner Personen wird uns selten klar, wir haben immer das Gefühl, daß sie auch ganz anders hätten handeln können. Um die Handlungsweise eines Siebenkäs zu begreifen und zu entschuldigen, muß man sich ganz auf einen humoristisch-extravaganten Standpunkt versetzen. Das Testament in den Flegeljahren ist offenbar ein Proton Pseudos; es ist eine Absurdität, doch es muß als Thatsache und Grundlage des Romans hingenommen werden. In dem Roman selbst motiviert Jean Paul das Thatsächliche nur unvollkommen, wie z. B. Vults Vorausreisen vor Walt zwar recht überraschende und gut erfundene Scenen herbeiführt, aber in seinen äußerlichen Bedingungen gar nicht erklärt wird und gläubig hingenommen werden muß. Am meisten ineinandergreifend ist die Motivierung im „Titan“, die weder barocke Voraussetzungen macht, noch an zu subtilen Fäden der Empfindung flattert, sondern die innere, oft dämonische Konsequenz der Charaktere ins rechte Licht stellt.

Jean Pauls größere humoristisch-epische Werke, in denen seine Bedeutung am meisten hervortritt, sind: „die unsichtbare Loge“ (2 Bde., 1792), der „Hesperus“ (4 Bde., 1794), „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“ (4 Bde., 1795), „Titan“ (4 Bde., 1792—1802), „die Flegeljahre“ (4 Bde., 1801) und der Spätling: „der Komet“ (3 Bde., 1820).

Mit der „unsichtbaren Loge“ überraschte Jean Paul das Publikum, das ihm vorher nur eine satyrische Ader, keineswegs einen so tiefen Quell der Empfindung zugetraut hatte. Der fragmentarische Roman schildert uns eine Jugendgeschichte mit geheimnisvollem und wunderbarem Hintergrunde. Die Erziehung des Knaben unter der Erde, die sich ihm nachher wie ein Jenseits, wie ein Himmel aufthut, giebt eine Ouvertüre, deren glanz- und wirkungs-

vollster Teil eben diese begeisterte Schilderung der Natur ist, wie sie mit ihrer Magie zum ersten Male den Augen des Troglodyten erscheint. Doch ist uns die Unschuld des über der Erde erzogenen Gottwald lieber, als Gustavs Unschuld, die wie eine Treibhauspflanze erscheinen muß. Auch fehlt der Handlungsweise Gustavs, an den Gottwald fortwährend erinnert, die Naivetät, die bei jenem so rührend ist. Der Genius ist bereits die Skizze des Emanuel und Spener, wie Dr. Fenk die Skizze der künftigen genialen Humoristen. Ueberhaupt scheinen Jean Pauls drei Hauptromane nur ein Roman zu sein, nur verschiedene Bearbeitungen eines Stoffes, von denen die letzte, als die beste in Ausführung und Vertiefung der Charaktere und der Komposition die übrigen in schatten stellte. Die unsichtbare Loge, der Geheimbund, der im Hintergrunde dieses Romans steht, und aus welchem Ottomar als „ein Ritter vom Geist“ mit Zügen hervortritt, die seine geniale Bedeutung ankündigen, sollte offenbar das Illuminaten- und Freimaurerwesen des vorigen Jahrhunderts darstellen, obgleich der Zusammenhang, in welchem Gustavs Schicksal mit diesem Bunde steht, aus den fertigen Sektoren des Romans nicht entnommen werden kann. Ueberhaupt schien sich der Dichter selbst aus seinen Verwickelungen nicht recht herausfinden zu können, weshalb er den ganzen Roman beiseite warf und im „Hesperus“ wieder von vorne anfing.

Der „Hesperus“ ist ohne Frage das barockste Werk der neueren deutschen Litteratur. Welche Fülle von Geist und Empfindung in ungenießbarster Form, welche durchbrochene Arbeit und mosaikartige Komposition; welche Dürftigkeit der Handlung, wenn man sie rein aus allen Hüllen herausschält! Wie oft geht ihr der Atem aus, wie oft muß sie einen gewaltsamen Stoß von außen bekommen, um sich fortzubewegen! Das Wort, das Viktor dem Lord gegeben, ist die Quelle der wenigen Verwickelungen, die der Roman enthält. Natürlich löst sich mit der Rückkehr des alten Horion alles von selbst! Hesperus sollte ein Liebes-Evangelium sein und den ganzen Umfang und alle Abschattierungen menschlicher Liebe darstellen. Das Werk war daher nicht blos ein empfindsamer Roman, sondern ein Roman, der die Empfindung selbst, das Wesen der Jean Paulschen Poesie, verherrlichte. Aber die Empfindungen, deren Bedeutung erst aus dem Konflikt hervorgegangen wäre, laufen meistens parallel, und nur die Freundschaft, Geschwister- und Geschlechtsliebe bringen es in Viktor und Flamin zu einer Kollision. Flamins Liebe zu Clotilden bleibt als eine Art sentimentaler Blutschande immer störend. Die verschiedenen Spezies der Freundschaft illustrieren Viktor und Flamin, Flamin und Mathieu, der Fürst und der Lord, der Fürst und Viktor, Emanuel und

Viktor und Clotilde. Das ist allerdings ein reiches, prismatisches Farbenspiel! Auch die Eltern- und Kindesliebe zeigt sich in mannigfachster Beleuchtung, und auf den Höhen der reinen Menschenliebe bewegt sich der erhabene Inder Emanuel und Viktor selbst, der jeden Menschen, das Aschenbrödel Appollonia, so wie den nachtrabenden Troß armer Soldatenkinder glücklich zu machen sucht. Wenn „Werther" die konzentrierte Empfindung darstellt, so stellt „Hesperus" die expandierte Empfindung dar, welche Natur und Menschheit und alle Lebensverhältnisse umfaßt, und er bleibt für seine Gattung ebenso typisch, wie Werther für die seinige. Jean Pauls Empfindung war hingebend und universell, wie die Goethes exklusiv und selbstgenugsam, Der Held des „Hesperus", Viktor, ist nun der Repräsentant aller Empfindungen, die der Roman enthält; er ist mit einer unendlichen Empfänglichkeit, mit einem solchen Reichtum an Eigenschaften des Geistes und Herzens ausgestattet, daß der persönliche Kern des Charakters fast bei dieser Ueberladung verloren geht. Dabei fehlt es ihm trotz aller Begeisterung für Sittlichkeit an sittlicher Energie, und seine von allen Zephyrn der Empfindung umspielte Blumenseele schaukelt sich nur in Verhältnissen, die er sich nicht geschaffen. Das Horn des Nachtwächters ruft ihn von der einzigen Sünde zurück, die er begehen will und die wenigstens sein einziges aktives Auftreten gewesen wäre. Diese Sittlichkeit, die von zufälligen Eindrücken auf das empfindsame Gemüt abhängt, ist doch nur Schwäche. Viktors Freund, Flamin, dagegen ist einer der am besten gezeichneten Charaktere Jean Pauls, der von dem Charakter des Dichters selbst nichts überkommen hat, als ein fast pedantisches Rechtlichkeitsgefühl und einen rasch auflodernden Zorn. Ebenso ist Mathieu mit seinen Talenten der Silhouettenschneiderei und Stimmennachahmung und mit seinem lüderlichen Rouétum ein objektiv gehaltener Charakter, der schon deshalb interessiert, weil er einen bestimmten Zweck verfolgt, während die übrigen Charaktere in einer erhabenen Zwecklosigkeit dahinleben und nur den deus ex machina erwarten, der ihre Angelegenheiten fördert und abschließt. Den Zweck Mathieus sich indes klar zu machen, das erfordert ein sehr eingehendes Studium des Romans, weil Jean Paul den eigentlichen Nerv der Handlung stets nur erraten läßt. Dies kommt eben daher, weil er selbst an ihrem Gefüge kein Interesse nahm. „Hesperus" bedarf mehr eines Kommentars, als irgend ein Goethesches Werk, und es war ebensowenig eine überflüssige, als eine leichte Arbeit Spaziers, den Roman in seinen Voraussetzungen und seinem Gang in einfacher Weise klar zu machen, was vielleicht den meisten Lesern des Werkes nicht gelungen sein möchte. Hiernach fällt der ganze Schwerpunkt der Handlung

in die unglücklich stilisierte Vorgeschichte und den tragikomischen Schluß. Dennoch hat dieser Roman Jean Pauls Ruhm begründet und das Publikum elektrisiert, weil die Vortrefflichkeit des Einzelnen über die Haltlosigkeit des Ganzen täuschte und der Schwung und Adel der Empfindung über alle Schwächen hinwegtrugen. Die idyllischen Gemälde des Werks, besonders die ersten Scenen, die in der Kaplanei spielen, sind vortrefflich; ebenso einzelne Genrebilder des Hoflebens. Viktors Spaziergang enthält die schwunghaftesten Hymnen des Naturkultus, welche die deutsche Litteratur kennt und stellt alle metrischen Naturdichter durch Kühnheit der Schilderung und Weihe und Tiefe der Empfindung in Schatten. Die Poesie der Sehnsucht hat im „Hesperus“ ihren vollen Ausdruck gefunden. Die unbestimmte Sehnsucht des jugendlichen Herzens, die Sehnsucht der Liebe und Freundschaft, die krankhafte einer die Schranken der Erde überfliegenden Erhabenheit sprechen sich mit vielen Nüancen, mit einem Reichtum, mit einer Virtuosität der Empfindung aus, die man einem so dürftigen und unbestimmten Gefühle kaum zugetraut hätte. Nirgends dabei ein vages Empfindeln und Düfteln! Ein geistiger Gehalt, der oft eine grandiose Lebensanschauung und die Höhe des Shakespeareschen Welthumors erreicht, ein unerschöpfliches Füllhorn von Bildern und Gedanken, ein hoher, sittlicher Ernst! Die Begeisterung für die Ideen der französischen Revolution, welcher Jean Paul von allen deutschen Autoren am längsten treu geblieben, der humane Kern des „Hesperus“ tragen dazu bei, die Verehrung des Dichters in einer Weise zu steigern, welche selbst den beiden Weimarischen Dichterfürsten bedenklich scheinen mußte.

In der „unsichtbaren Loge“ hatte Jean Paul eine Erziehungs- und Bildungsgeschichte schreiben wollen, die an den „Wilhelm Meister“ Goethes erinnerte. Im „Hesperus“ fiel dies Element der innern Entwickelung fort; der Held Viktor war von Anfang an fertig, ein hieb- und stichfester Humorist; doch Jean Paul konnte es nicht aufgeben, die faustischen und titanischen Anläufe der Zeit auch in seiner Weise im Roman zu verarbeiten, und auf diesen Roman weisen seine früheren wie Studien und außerdem eine Reihe anderer vorbereitender Werke hin. Faust und Wilhelm Meister schienen zwar nach zwei Seiten hin diese Pädagogik der Selbst- und Lebensbildung zu erschöpfen, aber der maßlose Egoismus dieser großen und schönen Seelen ließ doch noch eine Bildungsschule zu, in welcher ein wärmerer Herzschlag pulsierte und der humanen Empfindung ein größeres Recht eingeräumt wurde. „Titan“ war die Faustiade Jean Pauls, der Kondensator seiner früheren Romane. Gustav und Viktor feierten ihre Auferstehung als Albano, der indes das von Viktor überschrittene Maß

in sich wiederherstellte, dagegen von ihm die Thatlosigkeit mit überkam. Daß unsere „Fauste“ eigentlich nichts thun, nicht handelnd eingreifen, haben wir schon bei Goethe gesehen. Das war ein Grundfehler der Zeit und der Nation, wegen dessen der einzelne freigesprochen werden muß. „Faust“ mit der Hamletsmaske ist das Resultat unserer sich selbst aufzehrenden Gedankenbewegung. Man hat es dem „Titan“ zum Vorwurf gemacht, daß Albano am Schlusse des Romans nichts wird, als ein deutscher Reichsfürst; aber der nur innerlich verlaufende Prozeß der Bildung kann doch zu keinen großen äußerlichen Resultaten führen. Wilhelm Meister wird gar ein Chirurg, und ein deutscher Reichsfürst hat doch größeren Spielraum zur Verwirklichung seiner Ideale, als ein Wundarzt. Auch dem „Titan“ hat man die beschränkten Verhältnisse, in denen sich die Handlung abspielt, zum Vorwurf gemacht; aber „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ bewegen sich ebenfalls in einer Sphäre, die nur sehr engherzigen Ansprüchen wichtig erscheinen kann. Von Jean Paul wird nur die Miniaturpolitik berührt, aber die Miniaturpolitik spiegelt die große. Die diplomatischen Intriguen bleiben sich gleich, ob sie in Duodez oder Folio erscheinen. Albano hat andere, tiefere Lehrer, als Wilhelm Meister; er macht eine reichere Entwickelung durch, und nicht auf Unkosten seines Charakters, nicht mit souverainer Verachtung der Menschenwürde in andern. „Titan“ vereinigt „Faust“ und „Meister“; denn er zeigt sowohl den Untergang menschlicher Selbstüberhebung, wie das glücklich erlangte Resultat harmonischer Bildung. Eine Reihe von Titaniden stürzt ins Verderben, weil sie nach vielen Seiten hin das schöne und rechte Maß des Lebens verloren; aber ein edles, gesundes, sittliches Streben führt zu harmonischem Ziel. Das ist die tiefste, erschöpfendste und edelste Fassung des Problems; und „Titan“ reiht sich den größten Dichtungen der deutschen Litteratur würdig an. Auch die Komposition ist mehr ineinandergreifend, als die des „Faust“ und „Meister“, und daß dies nicht auf den ersten Blick klar wird, liegt an der oft grillenhaften Art der Aufführung, obgleich Jean Paul auch in der Ausführung des Titan den relativ höchsten Grad der Vollkommenheit und Objektivität erreicht.

„Faust ist der ideale Titan, der einzelne als Repräsentant der Menschheit, der sich überhebende Gedanke, der im Weltlauf scheitert. Jean Paul ist konkreter; sehen wir uns seine Titanidengruppe näher an! Da tritt uns zuerst der Humorist Schoppe entgegen, eine neue Metamorphose des typischen Leibgeber; aber der Humorist ist hier ein tragischer Held, der sich nicht unnütz vordrängt, sondern dem Grundgedanken dient. Der Humor ist die unendliche Freiheit des Subjekts; er spielt

mit der Welt und ihren Erscheinungen; er spiegelt alles im Brenn- und Hohlspiegel des Ich. Doch wenn diese humoristische Persönlichkeit selbst im Prozeß des Humors aufgeht, wenn sie, haltlos und losgebunden von den sittlichen Mächten, nichts wird, als dies thatlose, geistige Spiel, da wird sie zur Maßlosigkeit, die den festen Boden und sich selbst verliert. Das ist die Bedeutung von Schoppes Wahnsinn, zu welchem das Fichtesche Ich die zufällige Veranlassung giebt. Noch dämonischer, als dieser Akt der Selbstüberhebung, der das Ich in seinen eigenen Abgrund versenkt, ist das Titanentum Roquairols, welcher das Spiel mit der Welt und dem Leben, das der Humor nur auf geistigem Boden vollzieht, praktisch ausführt. Roquairol repräsentiert die künstlerische Vernichtung des Lebens durch den Schein, indem er das Leben wie ein Theater betrachtet und sein eigenes wie ein Schaustück abspielt. Dies Raffinement der Bildung, diese kecke Verwechselung des Aesthetischen und Sittlichen, diese innere Zerrissenheit und Unbefriedigung, diese Uebergriffe und Ueberreizung sind tief und wahr mit Shakespeareschem Humor erfaßt und berühren dabei einen der empfindlichsten Punkte des modernen Lebens. Was in der Poesie schon durchgefühlt ist, erscheint im Leben matt, und um es da wirksamer zu machen, wird es wieder unter den poetischen Reflex gestellt. Roquairol, der sein Leben dramatisch nachspielt und es sich später auf der Bühne in phantastischer Beleuchtung wirklich nimmt, zeigt diese extreme Vermischung des schönes Scheins und des realen Lebens, an der viele geniale Halbheiten untergehn und die erst das Genie versöhnt und beherrscht. Die moderne Blasiertheit ist hier in ihrem tiefsten Grunde aufgedeckt. Charaktere wie Schoppe und Roquairol zu zeichnen: dazu fehlte es sowohl Goethe wie Schiller an der innersten Vertiefung in das moderne Leben. Goethes Charaktere bewegen sich aber, wie Tasso, an dieser Grenze, Goethes ganzes Leben spielte daran hin, aber den Abgrund erkannte er nicht, weil es für seine Harmonie keine sittlichen Dissonanzen gab. Die dritte Titanide ist Linda, Jean Pauls gelungenster Frauencharakter aus der italienischen Schule, die mit glühender Sinnlichkeit, feurigem Naturell, freigeistiger Richtung und kühnwagender Leidenschaft die Grenzen der echten Weiblichkeit überschreitet. Diese Linda würde in zahlreichen jung-deutschen Heldinnen ihre Kinder und selbst noch in der Ghismonda von Redwitz ihre Karikatur erkennen. Doch wie edel, schön, geistvoll ist diese Südländerin Jean Pauls, so daß die Zertrümmerung dieser bedeutsamen Gestalt durch Roquairols freches Spiel den Unwillen eines Jacobi erregte und von den Romantikern nicht in ihrer poetischen Gerechtigkeit begriffen werden konnte, weil Linda gegen die Heldinnen jener Romantiker noch ein Ideal der edelsten Weiblichkeit

war. Sie geht an ihrem Freiheitssinn unter, welcher sich so lange als möglich gegen das sittliche Band der Ehe sträubt. So fällt sie als ein Opfer der frechspielenden Leidenschaftlichkeit Roquairols, während sie sonst als Albanos Weib ein höchstes Lebensziel erreicht hätte. Das ist die Nemesis, welche die Jean Paulschen Titaniden erreicht! Derselbe Schlag vernichtet alle Plane des eisernen Gaspard, dessen Selbstüberhebung in der nichts respektierenden Willens-Energie besteht, welche die Menschen wie Marionetten an ihren Fäden tanzen läßt und nichts kennt, als eigene Zwecke und ihre Verwirklichung. So rächt sich die sittliche Beschränkung und das ewige Maß an ihren Verächtern: ein Gedanke, den in dieser Tiefe kein anderer deutscher Dichter durchgeführt hat und der sich hier im prismatischen Farbenspiele von Charakteren bricht, deren übergreifende Kühnheit nichts Mythisches und Mystisches zeigt, sondern aus dem modernen Geiste und Leben herausgegriffen ist. Das Leben ist zu ernst zum Spiel und zu willkürlicher Verkehrung, und jede Persönlichkeit hat ihr eigenes, unveräußerliches Recht! Diese Blüte der humanen Gesinnung wird von jenen Titanen verachtet, nur von Albano anerkannt, der darum auch zu erfreulichem Lebensziele gelangt, nachdem er um sich jene titanischen Elemente wie Schlacken herniederbrennen sah. Seine Liebe zur kranken Liane ist von vielen angegriffen worden, weil sie darin eine Verherrlichung der hysterischen Sentimentalität erblickten. Dennoch ist sie nur ein Bildungselement Albanos, eine Verirrung, die der Dichter so schön durch die Liebe zur ähnlichen Idoine korrigiert, welche alle Vorzüge Lianens außer jenem krankhaften und schattenhaften Wesen besitzt. Liane ist auf der einen Seite der Gegensatz zu ihrem Bruder Roquairol: beide Treibhauspflanzen vornehmer und falscher Erziehung, doch jene mit vernichtetem Körper, dieser mit vernichtetem Geiste; auf der anderen Seite der Gegensatz zu Linda, die verklärte Geistigkeit, das seraphische, der Erde entrückte Wesen, mit stiller Resignation auf das Glück, während Linda in Ueberfülle der Kraft ihre Ansprüche an das Leben übertreibt!

„Titan" ist oft besprochen, selten verstanden worden. Die Intentionen Jean Pauls zu kommentieren, haben unsere Kritiker und Litterarhistoriker nicht der Mühe wert gehalten, während man oft die verlorensten Anspielungen Goethes weitläufig erläutert hat. Und doch giebt es wenige deutsche Werke, welche an Großartigkeit der Intentionen, Kühnheit der Umrisse, meisterhafter Gruppierung der Charaktere und künstlerischer Ausführung des Grundgedankens den Vergleich mit diesem „Titan" aushalten! Die Schuld solcher Vernachlässigung trägt offenbar die barocke Willkür des Jean Paulschen Stils, welche auf eine gleiche Willkür und Launen-

haftigkeit der Komposition schließen läßt! Der Stil im „Titan“ hat zwar hin und wieder Maßloses, Excentrisches, Durchbrochenes, aber auch viel Schärfe, Kraft und Schwung, viel hinreißende Originalität und echte dichterische Weihe. Die Schilderungen Italiens, die enthusiastische Verklärung des Südens, aus dem die Gestalt der Linda als seine fleischgewordene Verkörperung heraustritt, atmen ebenso großen Zauber, wie die idyllische Lieblichkeit der Jugendbilder Albanos, die nur für das harmonische Verhältnis der ganzen Komposition eine zu große Ausdehnung gewinnen und sich zu selbständig in den Vordergrund schieben. Nur die originelle Energie des Jean Paulschen Stils vermochte die Aufgaben zu bewältigen, die er sich in Schoppe und Roquairol gestellt, und an denen jedes matte, blos formgewandte Talent gescheitert wäre. Die Schilderung der Nebenfiguren ist drastisch; fast jede Hauptperson hat ihren karikierenden Schatten neben sich. Die Fülle von Gedanken, Empfindung und Witz im „Titan“ würde zur Ausstattung einer großen Zahl von Tendenzpoeten hinreichen, die noch immer damit Figur machen könnten.

Neben „Titan“, der idealsten Schöpfung Jean Pauls, welche die verklärenden Farben eines Correggio nnd die üppigen eines Tizian vereinigt, gehen seine Gemälde aus der niederländischen Schule her, seine idyllischen Schöpfungen, deren Vorzüglichkeit wir schon gerühmt. Das geistige Proletariat schildert sein „Siebenkäs“ (4 Bde., 1796), sein „Fixlein“ (1795) und sein „Leben Fibels“ (1811). „Fixlein“ ist das mundgerechteste dieser Werke, zugleich ein Stilexercitium Jean Pauls zwischen „Hesperus“ und „Titan“, um seine Extravaganzen abzuschleifen. Doch enthalten gerade die Mußteile des „Fixlein“ viel ätherische und bodenlose Sentimentalität und astronomische Phantasmen. „Siebenkäs“ ist bedeutender. Die Schilderung der Ehe des Armenadvokaten, der Zwistigkeiten mit seiner Lenette, dieses ganzen kleinbürgerlichen Hausstandes mit dem Schulrat Stiefel und dem Rosa Meyern gehört zu den Mustern dieser Gattung. Das Kuhschnappelsche Vogelschießen ist ein Meisterwerk niederländischer Malerei, wie überhaupt eine Fülle kleiner und feiner, dabei psychologisch tiefer Züge, über das Ganze zerstreut ist, und das Weben der Empfindung das Genrebild stets über sich selbst hinaus hebt. Dennoch ist die Auflösung und Zerstörung desselben, die durch Leibgeber hereinbrechende Katastrophe, zu gewaltsam und romantisch und zerstört die Idylle, ohne etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen. „Fibel“ ist objektiv, aber mit etwas blassen Farben gezeichnet. Dagegen bezeichnen „die Flegeljahre“ (4 Bde., 1808) ebenso den Höhepunkt dieser Gattung, wie „Titan“ den der idealen. Ihr Stil ist rein, ihre Komposition spannend, ihre Ver-

wickelungen reizend und ihre Charakteristik durchaus objektiv. Der Humorist Vult unterscheidet sich durch ein weltbürgerliches Virtuosentum, durch den Schimmer verdeckter Frivolität und durch sein Eingreifen in die Handlung vorteilhaft von den andern passiven, sich selbst überreizenden und aufzehrenden Humoristen Jean Pauls; Walt ist sein naivster und harmlosester Charakter, und die Nebenfiguren, wie Flitte, haben eine französische Verve, welche sonst bei Jean Paul ein fremdartiges Element ist.

Die eigentlich satyrischen Schriften unseres Dichters, sowie die derbkomischen Genrebilder erreichen nicht die Bedeutung seiner idealen und idyllischen Romane. Bekanntlich debütierte er mit den „Grönländischen Prozessen" (2 Bde., 1783—85), der „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1788), mit der Anlehnung an englische und deutsche Muster, in einer systematischen und abgetragenen Form der Satyre und in einem Wust musivischer Bildersprache. Einen höheren Rang als diese ersten satyrischen Studien nimmt diejenige Reihe von Werken ein, die wir als Vorstudien zum „Titan" betrachten können (1796—1799): „Palingenesien" (1796), „der Jubelsenior" (1797), „Briefe und bevorstehender Lebenslauf", in denen er Idyllisches, Sentimentales und Satyrisches in fragmentarischer Form behandelte. Im „Campanerthal" (1798), wie später in der „Selina", suchte er die Unsterblichkeit der Seele durch blendende Paradoxien der Empfindung zu beweisen, eigentlich im Geiste der Kantischen Schule, als ein Postulat der praktischen Vernunft! „Katzenbergers Badereise" (2 Bde., 1809) gehört dem grobkomischen und cynischen Genre an, gehört aber zu den auch für die größten Leserkreise genießbarsten Werken des Dichters. Sein letztes größeres Werk: „der Komet" sollte eine deutsche Don Quixotiade werden und in umfassender Weise die Thorheiten der Zeit geißeln. Es gehört eigentlich zu einer ganz neuen Gattung, dem satyrischen Roman, in welchem Jean Paul den satyrischen Episoden der früheren Werke zu einer selbständigen Kunstform verhelfen wollte. Die fixe Idee des Helden, daß er ein Fürst sei und durch Geldverschwendung alle Welt beglücken müsse, hat jenen humanen Hintergrund, der auch dem Don Quixote nicht fehlt und erst der Narrheit unsere menschliche Teilnahme zuzuwenden vermag. Der vollendete Teil des Romans enthält eigentlich nur die Vorgeschichte, die Diamantenerfindung, die Genesis der fixen Idee und den Anfang der aus ihr hervorgehenden Weltfahrten. Der Charakter des Worble ist dramatischer, als es Jean Pauls frühere Humoristen sind; er hat einen praktischen und weltmännischen Anflug; er erkennt und satyrisiert nicht nur die Thorheit, sondern er benützt sie auch;

seine Heiterkeit ist echt epikureisch, die Hingabe an den Genuß des Daseins.

So sehr die Natur Jean Pauls der Goetheschen darin verwandt war, daß beide mehr das Naturleben und die individuelle Selbstbildung schilderten, als die thatkräftige Bewährung des einzelnen in den geschichtlichen Kollisionen, so konnte doch Jean Pauls feurige Phantasie und warme Empfindung für allgemeine Interessen nicht müßig bleiben, als der französische Cäsar die bewaffnete Revolution nach Deutschland führte und später durch siegreiche Volkserhebung gestürzt wurde. Einen Teil seiner Begeisterung für die Revolution hatte er auf Napoleon übertragen, dessen Größe ja Goethe gänzlich blendete. So geht durch die „Friedenspredigt an Deutschland" (1808) und die „Dämmerungen" (1809) ein kosmopolitischer Zug der Bewunderung für gallische Thatkraft und Größe Hand in Hand mit patriotischer Wärme und satyrischer Geißelung der Schwächen des zersplitterten Vaterlandes. „Mars und Phöbus Thronwechsel" (1814) und die „politischen Fastenpredigten" (1817), Sammlungen zerstreuter politischer Aufsätze, atmen einen von jeder Rücksicht nach außen entbundenen Schwung, der auch zu den eigenen Fürsten mit dem prophetischen Wunsch hintritt, „sich den Licht- und Feuergeistern des Vaterlandes anzuschließen; denn die Fürsten könnten sich nie entschuldigen, „wenn sie im Besitze solcher Hände, Herzen und Köpfe den ewigen Ruhm versäumen, ein schöneres Deutschland zu pflanzen, als das halbverwelkte, halbgemähte gewesen!" „Im Volke muß öffentlicher Sinn, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt." Alle diese Schriften gehören in das Gebiet politischer Lyrik; allerdings in Streckversen. Ihre Haltung ist würdig durch die Achtung vor dem Gegner und frei von jeder teutonischen Urwüchsigkeit. Man vergleiche sie mit Goethes patriotischem Nachwuchs, dem Spätling Epimenides, und man wird einsehen, daß Jean Paul mehr als Goethe ein Herz hatte für seine Nation und für jeden politischen Aufschwung.

Neben diesen publizistischen Streifzügen Jean Pauls erwähnen wir noch seine wissenschaftlichen, die „Levana" (1807) und seine „Vorschule der Aesthetik" (3 Bde., 1804). Das erste Werk ist reich an geistvollen pädagogischen Aphorismen, die eigentlich durch Jean Pauls sämtliche Werke zerstreut sind, da bei ihm wie bei Goethe die Pädagogik des Geistes und der Seele in den Vordergrund tritt und er mit Vorliebe die Jahre der Kindheit und Jugend schildert; das zweite Werk enthält die kritische Folie, die der Dichter sich selbst geben mußte, da die Aesthetik der damaligen Zeit „den Humor" stiefmütterlich und ohne Verständnis behandelte. In

der That bilden seine höchst geistvollen und schlagenden Reflexionen über das Komische die Grundlage, auf der später Ruge und Vischer weiterbauen konnten. Die Vorschule enthält außerdem eine Fülle feiner und sinniger Randglossen zu Shakespeare und zu unseren Klassikern, und wenn sie auch kein ästhetisches System begründet hat, so hat sie sich gerade im einzelnen einen desto freieren Umblick gewahrt und dem Formalismus gegenüber sowohl den geistigen Gehalt geltend gemacht, als auch die Kunstlehre um neue und berechtigte Gattungen bereichert.

So tritt das Gesamtbild Jean Pauls vor uns hin; er ist eine der vielseitigsten, reichsten und bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Litteratur! Er hatte das Zeug dazu, das Goethe und Schiller fehlte, ein deutscher Shakespeare zu werden, ein Dichter, dem er an Originalität der Weltanschauung, an tiefen Griffen und Blicken in das Leben, an universellem Humor, glühender Phantasie und unbegrenztem Reichtum an Bildern und Witz ebenso verwandt, wie durch die eine große Kluft entfremdet ist, daß er für diesen Reichtum keine volkstümliche und tragende Kunstform und für das große geschichtliche Leben wohl in seiner Begeisterung, doch nicht in seinen Schöpfungen Raum fand. Die enge und pedantische Schule des Lebens und der Bildung, die er durchgemacht, hatte ihn in eine einseitige Richtung geworfen, von der sich bei ihm die Form der Darstellung nie erholen konnte. Aber auch so hat das, was er schuf, für unsere Litteratur eine weittragende Bedeutung! Er hat alle Kreise des modernen Lebens, die innersten Verwickelungen des Geistes und Herzens der Dichtung erobert! Goethe blieb aristokratisch und exklusiv, wo Jean Paul demokratisch wurde. Er ist daher der Vater der subtilsten Tendenzromane, wie der neubackenen Dorfgeschichten. Er wies die Poesie auf das Volksleben zurück, wo sie festen Ankergrund fand. Sein Humor war die bedeutsame Rebellion gegen die strengklassische Form, die stereotyp zu werden drohte in den Händen der Mittelmäßigkeit. Diese Rebellion war in ihren Extravaganzen einseitig; aber indem sie gegenüber der dünnen Golddrahtproduktion der klassischen Nachtreter die Fülle unerschöpfter Geistesschachten wahrte, wies sie die Zukunft auf eine Versöhnung des rechten Inhalts mit der rechten Form hin. Die romantische Schule indessen, welche die Opposition gegen das antike Ideal mit Jean Paul teilte und sich seine barocken Phantasiesprünge und Formlosigkeiten aneignete, geriet auf einen vollkommenen Abweg, den wir später verfolgen werden, indem sie Jean Pauls sittliches Ideal verachtete. Darauf aber beruht die große Bedeutung dieses Dichters, daß er die Humanität, den heiligen Graal unserer klassischen Tafelrunde,

das Zentrum der Herderschen Wahrheit, der Goetheschen Schönheit, der Schillerschen Freiheit, in die unendlichen Tiefen des deutschen Gemütes hineinarbeitete und ihr in den beschränktesten Kreisen des deutschen Volkslebens eine herzerfreuende Wirklichkeit gab.*)

Sechster Abschnitt.

Auflösung des klassischen Ideals: Hölderlin; die Lyriker der Befreiungskriege.

Als Schillers und Goethes Wirken in den letzten Jahren des vorigen und in den ersten des neuen Jahrhunderts den Höhepunkt erreicht hatte, trat bereits in scheinbarem Anschlusse an beide eine Schule auf, welche in ihren Tendenzen zuerst eine Verkümmerung des klassischen Ideals darstellte, später in versteckte und offene Opposition gegen dasselbe über-

*) Die Stellung neben Schiller und Goethe, welche die litterarhistorische Kritik Jean Paul einräumen muß, wird von dem jetzigen Zeitgeschmack nicht anerkannt, der sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr von dem großen Humoristen abgewendet hat. Das Ungenießbare seiner Form und der vorwaltende Ton der Empfindsamkeit sind der Gegenwart allzufremd geworden. So ist auch die Zahl derjenigen Litterarhistoriker und Kommentatoren, die sich mit Jean Paul beschäftigen, im ganzen eine geringe. Das umfassendste Werk über ihn ist das von Otto Spazier: „Ein biographischer Kommentar zu Jean Pauls Werken" (5 Bde., 2. Aufl., 1835). Ihm folgte F. Förster: „Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Friedrich Richter (4 Bde., 1863). Neuerdings hat Paul Nerrlich Leben und Schriften des Dichters zum Gegenstand einer interessanten Monographie gemacht: „Jean Paul und seine Zeitgenossen" (1876). Noch erwähnen wir: K. Th. Planck: „Jean Pauls Dichtung im Lichte unserer nationalen Entwickelung" (1868) und Moritz Carriere: „Lessing, Schiller, Goethe, Jean Paul (1862). Das Streben Jean Paul genießbarer zu machen für bequeme Lektüre, hat zu Einzelausgaben seiner Werke geführt, in denen die am schwersten verständlichen Stellen weggelassen und das Werk selbst durch Namen- und Worterklärungen einem größeren Publikum zugänglich gemacht worden ist, z. B. Emil Wendts „Titan" (2 Bde., 1868). Ebenso beliebt sind seit langer Zeit „Anthologien aus Jean Paul." So gab schon 1812 A. Gebauer „das Schönste und Gediegenste aus Jean Pauls verschiedenen Schriften" in 12 Bändchen heraus; Ed. Kauffer veröffentlichte 1869 „Blüthen und Perlen aus seinen Werken" unter dem Titel „Jean Paul als Großmeister deutschen Humors" und Karl von Holtei unternahm es sogar „600 Sprüche aus Jean Pauls Werken" (2. Aufl., 1863) in Reime zu bringen und dem sentenzenreichsten deutschen Dichter so einen Hausschatz von versus memoriales abzugewinnen, und die

ging. Doch ehe wir die Bedeutung der Schlegel-Tieckschen Richtung ins Auge fassen, die selbst Goethes alternden Genius in ihre Zauberkreise zog, nachdem sie aus seinen jugendlichen Dichterblüten zum teil ihr verhängnisvolles ästhetisches Gift gesogen, müssen wir einige litterarhistorische Gestalten betrachten, die sich näher an unsere klassischen Dichter anlehnen, zugleich aber nach verschiedenen Richtungen hin die Auflösung ihres Ideals repräsentieren. In Hölderlin ging nach dithyrambischem Aufschwung die Sehnsucht nach den Tiefen des antiken Lebens in Wahnsinn über; Theodor Körner und die Lyriker der Befreiungskriege wandten die von den Klassikern überlieferte Form auf die unmittelbare Gegenwart an; die Schicksalstragöden aber verwandelten das antike Fatum in ein romantisches Gespenst, indem sie dabei an die Schillersche dramatisch-theatralische Form anknüpften. Mit epischen Nachdichtungen traten Ladislaus Pyrker und Ernst Schulze auf, in denen Klopstock und Wieland eine späte Nachblüte erhielten.

Friedrich Hölderlins (1770—1843) romantische Natur wurde durch eine vorzugsweise klassische Bildung zu jener unlösbaren Dissonanz getrieben, an der sie unterging. In Hölderlin lag tiefe Unbefriedigung und Mißstimmung über die Verhältnisse des Lebens, in denen er sich bewegte, und mit denen er einen harten Kampf zu bestehen hatte. Durch seine bürgerliche Stellung gehörte er dem geistigen Proletariat an, dem Stande der Hauslehrer, und wurde als solcher in der Welt umhergeschleudert. So kam er nach der Schweiz und nach Bordeaux, immer in gedrückten, untergeordneten Verhältnissen, die seinen Aufschwung lähmten. Seine Dichtungen fanden trotz der Protektion Schillers nur mäßige Anerkennung, und seine unglückliche Liebe zur Frankfurter Diotima, der Mutter seiner Zöglinge, trug dazu bei, ihm Herz und Geist zu verwirren. Unzweifelhaft ist es, daß auch physische Bedingungen den Ausbruch des Wahnsinns bei ihm beförderten, den auf rein geistige und psychische Bedingungen zurückzuführen, wie auch neuerdings bei Lenau, ein einseitiges und wenig erschöpfendes Bestreben ist. 1802 kehrte Hölderlin mit halb ausgebrochenem Irrsinn aus Frankreich zurück, schleppte sich noch einige Jahre zwischen dem geistigen Tag und der geistigen Nacht, bis ihn die letztere 1806 gänzlich umhüllte. Sein siebenunddreißigjähriges Leben bei der wackeren

---

„Ausgewählten Werke" (1874). Bei dem aphoristischen Charakter der Schriften Jean Pauls bilden seine Briefe einen gleich berechtigten Teil derselben: „Briefe Jean Pauls an F. H. Jacobi" (1828); „Briefwechsel Jean Pauls mit seinem Freunde Chr. Otto" (4 Bde., 1833); „Briefwechsel zwischen Voß und Jean Paul (1833); „Jean Pauls Briefe an eine Jugendfreundin", herausgegeben von Täglichsbeck (1858).

Tischlerfamilie in Tübingen ist eine Wahnsinnsidylle mit vielen rührenden Zügen. Natur und Kunst warfen flüchtigen Lichtblick in ihre Dämmerungen, und wenn der geistig gebrochene Greis die Flöte spielte, so schien es, als ob seine Seele über dem Grabe des Geistes weinte! Hölderlins Werke sind neuerdings von Gustav Schwab gesammelt herausgegeben (2 Bände, 1846); auch hat der Dichter in Alexander Jung einen begeisterten Biographen und Apostel gefunden. („Hölderlin und seine Werke." 1848.)

Hölderlins Wahnsinn ist in Wahrheit ein klassischer Wahnsinn zu nennen; denn der Irrsinnige besang noch Chiron und Ganymed. Seine ganze Poesie steht auf dem Standpunkte, den Schillers „Götter Griechenlands" und Goethes „Braut von Korinth" versinnlichen, ein Standpunkt, der bei ihm ein fixer wurde und wohl Variationen, aber keine wesentliche Umwandlung zuließ. Die Sehnsucht nach dem schönen, hellenischen Leben, das gerade diese Sehnsucht nach fernen oder versunkenen Gestalten des Geistes nicht kannte, sondern in harmonischer Befriedigung aufging, schuf in ihm den unlösbaren Widerspruch, und weil es ihm so hoher Ernst war mit seinem Streben, weil seine ganze Existenz so davon erfüllt war, daß er in seiner Frankfurter Diotima nur „die Athenerin", nur eine Repräsentantin des schönen Griechenlands sah, so wurde auch seine geistige Zerrüttung so vollständig, daß bei ihm Leben und Dichtung in derselben schreienden Dissonanz zusammentönen, und er nicht blos zum Tragöden, sondern auch zum tragischen Helden des geistigen Trauerspiels ward. Hölderlins dichterische Art und Weise erinnert an Klopstock und Schiller, doch der Inhalt seiner Gedichte hat viel Orphisches, Spinozistisches, Goethesches. So feiert er mit Begeisterung „die Notwendigkeit", des Schicksals eherne Rechte, die große Meisterin, „die Not:"

Mit ihrem heilgen Wetterschlage,
Mit Unerbittlichkeit vollbringt
Die Not an einem großen Tage,
Was kaum Jahrhunderten gelingt.

Seine Sehnsucht nach Hellas, nach Diotima, nach der Natur war in ihrem tiefsten Grunde eine und dieselbe, die Sehnsucht nach einem harmonischen, durch die Schönheit befreiten Leben. Aber für Hölderlins Charakter war gerade die Sehnsucht, dies romantische Hinausstreben nach einem Jenseits, bezeichnend; er war eine durchaus unklassische Natur. Der Zauber dieser Sehnsucht giebt seinen meisten Gedichten den eigentümlichen Reiz; er war der Zauber seines Talents. „Griechenland," „an die Natur," „an Diotima" atmen ihn am vollständigsten, und Hölderlins Tiefe besteht eben darin, daß seine Sehnsucht

einen geistigen Gehalt hatte und nicht, wie bei Matthisson u. A., auf hohle und wertlose Zustände zurückging. Hölderlins Begeisterung für die Natur schuf mehrere vortreffliche Gedichte, wie z. B. das „an den Aether." Sein Talent ist überhaupt nicht so gering anzuschlagen, wie dies von Goethe geschah, der in Gedichten wie „der Wanderer" die Klarheit der Schilderung vermißte. Hölderlin ist nebst Klopstock unser einziger Odendichter von Bedeutung; wir finden bei ihm bewältigenden Schwung des Gedankens und hinreißende Kühnheit der Bilder. Goethe verlangt von den Katarakten der Ode mit Unrecht die klare Spiegelung der Naturbilder in einfachem Zusammenhange. Die Ode hat etwas Schöpfungsartiges, aus Gedankentiefen Aufstürmendes; sie hat ein Recht, die Bilder umherzuschleudern, wenn nur das Licht des Gedankens sich in allen bricht. Wie großartig, schwungvoll sind Strophen wie folgende:

Wenn ich fern auf nackter Haide wallte,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoß
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloß,

Wenn der Sturm mit seinen Wetterwogen
Mir vorüber durch die Berge fuhr,
Und des Himmels Flammen mich umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur!

und aus dem von Goethe getadelten „Wanderer:"

Auch den Eispol hab' ich besucht; wie ein starrendes Chaos
Türmte das Meer sich da schrecklich zum Himmel empor.
Tot in der Hülle von Schnee schlief hier das gefesselte Leben,
Und der eiserne Schlaf harrte des Tages umsonst.

Die Strophen Hölderlins ruhen auf schlanken rhythmischen Säulen, doch der Reim ist nicht immer tadellos. Die antiken Rhythmen, die er später wählte, die alkäischen Strophen, Hexameter und Distichen, in denen er sich oft gegen die Cäsur versündigte, trugen dazu bei, seine Dichtungen weniger volkstümlich zu machen, als sie sonst durch die Magie der Sprache und die beliebten Schillerschen Anklänge geworden wären. Als epischer und dramatischer Dichter blieb Hölderlin fragmentarisch; sein „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" (2 Bde., 1797—1799) ist, obgleich vom Dichter vollendet, ebenso ein Torso, wie sein „Tod des Empedokles." Beide Dichtungen trägt ein Gedanke, wie auch seine ganze Lyrik; er kehrt mit wunderbarer Zähigkeit nach allen elastischen Schwingungen in diese geistige Grundform zurück. „Hyperion" schildert uns in einem Briefromane das Sehnen eines griechischen Epigonen nach

dem alten Hellas, nach der glücklichen Vollendung und Abrundung des antiken, der Natur so nahestehenden Lebens. Die Handlung ist ungemein dürftig. Nur Liebe und Freundschaft sind die schwach bewegenden Hebel; ein mißglückter Aufstand der Neugriechen unter russischen Auspizien giebt eine kurze, dramatische Episode. Diotima stirbt an gebrochenem Herzen, aus Sehnsucht nach der nimmer zu erweckenden Vergangenheit! Hyperion aber ist ein klassischer Schwärmer voll maßloser Naturbegeisterung, der sich zur That aufrafft, für Griechenlands Befreiung kämpft, aber schmerzlich enttäuscht wird, als seine Kameraden sich wie Räuberhorden benehmen. Zu diesen Schilderungen bietet die neueste Zeit Analogieen. Das ganze Werk hat einen durchaus lyrischen Charakter; die Gestalten verschwimmen in Gefühlen, und der begeistertste Jünger des hellenischen Lebens zeigt seine gänzliche Unfähigkeit, ein einziges objektives und plastisches Bild festzuhalten. Aehnlich wie Hyperions Krieger werden seine Gedanken zu umherschweifenden Horden ohne feste taktische Gestaltung. Hölderlins Liebe zur antiken Welt ist eine unglückliche; er ist der verfehlte Grieche, wie Goethe der gelungene. Da die Sehnsucht ebenso wenig dramatisch wie episch ist, so mußte auch „Empedokles" mißlingen. Wir besitzen zwar nur Fragmente dieses antiken Faust, dessen Sehnsucht nach der Natur sich bis zum freiwilligen Feuertode in den Tiefen des Aetna steigerte; aber sie beweisen hinlänglich, daß auch der vollendete „Empedokles" ein lyrisches Fragment geblieben wäre. Hölderlin wollte den Tod des Empedokles dramatisch motivieren, indem er Intriguen der Priester, Anathem, Verbannung und wechselnde Volksstimmung als Motive benutzte: aber dadurch verrückte er seine tiefere Bedeutung, die sich eben nur lyrisch und gedanklich motivieren ließ. Dennoch enthält „Empedokles" einen Reichtum tiefer und schöner Gedanken in einer oft klassischen Form und in hymnenartigem Schwunge und behandelt tiefe Lebensfragen des Gedankens in maßvoller und kerniger Weise, so daß er uns bedeutsamer erscheint, als der sentimental ausgesprochene „Hyperion." Neuerdings ist Hölderlin von einem Geschichtsschreiber der romantischen Schule R. Haym, als ein Seitentrieb der romantischen Poesie mit in den Bereich derselben aufgenommen worden. Doch wenn auch die beiden Schlegel wie Hölderlin mit einer Richtung begannen, welche von unseren Klassikern als „Gräcomanie" bezeichnet werden konnte, so waren doch diese Anfänge für die spätere Richtung der Schule gleichgültig. Auch die von Haym hervorgehobene Aehnlichkeit Hölderlins mit Wackenroder und Novalis wird durch die weit größeren Verschiedenheiten ihrer Richtung paralysiert.

Im schärfsten Gegensatze zu Hölderlin, obgleich, wie dieser, an die

Schillersche Dichtweise angelehnt, stehen Theodor Körner und die Lyriker der Befreiungskriege. Denn wenn Hölderlin das Klassische suchte in romantischer Entfremdung gegen das deutsche Leben, das ihm barbarisch schien, so wandten diese Lyriker die klassische Form zum ersten Male auf gleichzeitige nationale Bewegungen an. Und wie Hölderlin als ein Opfer der inneren Zerrissenheit seines Strebens fiel, so fiel Theodor Körner als ein Opfer seiner patriotischen Begeisterung. Die deutsche Poesie that den ersten Schritt ins Leben. Man darf weder die Bedeutung der Freiheitskriege, noch die ihrer Lyriker unterschätzen. Denn nachdem das zersplitterte alte deutsche Reich zerfallen war, welches als die Mutter ewiger Bürgerkriege keine nationale Begeisterung zuließ, fühlte sich die deutsche Nation 1813 zum ersten Male in ihrer Einheit wachgerufen gegen den äußeren Feind, und die Dichter sprachen aus, was in allen Herzen lebte. Schillers „Tell“ war vorausgegangen, Goethes „Epimenides“ hinkte nach, und selbst im Herzen des begabtesten Romantikers, Heinrich von Kleist, gewann der Schmerz um das zertrümmerte Vaterland dramatische Gestalt. —

Das Jahr 1806 hatte mit Preußen die letzte Reserve der deutschen Hoffnung zu Boden geworfen und drohte Deutschland ganz in die Hände des fremden Unterdrückers zu geben. Den energischen Naturen schien dieser Höhepunkt des Unglücks auch zugleich ein Wendepunkt, welcher die innere Wiedergeburt des Staates forderte. Die schwachen und phantastischen Charaktere brachen um so entschlossener mit der Gegenwart und dem realen Leben und zogen sich ganz in eine Traumwelt zurück, ja sie machten den Traum zum Prinzip der Poesie. So datiert von 1806 ab die Blüte der Romantik, welche vorzugsweise in Preußen nistete, aus den Befreiungskriegen selbst neue Nahrung zog und, nachdem sie in der Litteratur ihre Rolle ausgespielt, in einer barbarischen Mischung mit theologischen Elementen als einflußreiche politische Macht noch bis in die Gegenwart hinein fortwirkt. Hier trat sie auf als Reaktion gegen die Reformbestrebungen, die ebenfalls an 1806 anknüpften, und denen allein die glücklichen Resultate der preußischen Befreiungskriege zu verdanken sind. Jeder Staat hat eine Epoche, in der sich sein tiefstes Wesen, so gehemmt und versteckt es sein mag, unter dem Zwange der Notwendigkeit offenbart. Das Wesen des preußischen Staates, das unter dem Regimente der Wöllner und Bischofswerder bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurde, ist die Energie der geistigen Freiheit. Denn dieser Staat hat keinen nationalen Untergrund; er würde ein äußerlich zusammengerafftes Konglomerat sein, wenn er nicht diese Seele hätte, die erst der mechanischen Provinzengliederung das organische Leben giebt. Mit dieser Energie hat

Friedrich der Große Europa bekämpft. Und als der Zusammenstoß mit der militärischen Propaganda der Revolution den Staat zerbrach, der seinen Prinzipien untreu geworden war, da fühlten die Staatsmänner und Denker wohl, daß man zu ihnen zurückkehren müsse, um eine Wiedergeburt Preußens möglich zu machen. Freiherr von Stein und sein Organ Schön schufen die agrarische Gesetzgebung und die Städteordnung, emanzipierten den Bürger- und Bauernstand, machten das starre, verknöcherte Staatsleben flüssig; Scharnhorst reorganisierte das Militär, das unter einer aristokratischen Stockpädagogik seufzte, durch die frische Volkskraft, und die Berufung Fichtes nach Berlin, der noch mehr durch die Energie einer imponierenden Persönlichkeit wirkte, als durch sein System, setzte den mächtigen Hebel der Intelligenz an und zeigte, daß man auf immer die Bahnen verlassen wollte, auf denen eine theologische Zwingherrschaft die Wurzeln des preußischen Geistes auszurotten versucht hatte. Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ (1808) bezeichnen in doppelter Weise den Höhepunkt der damaligen Zeit: einmal diese Regeneration Preußens, das seiner Kant und Herder eingedenk wurde und den verfolgten freien Denker zu seinem geistigen Fahnenträger machte, dann aber die Menschwerdung der Spekulation, einer Philosophie, die aus ihren metaphysischen Konstruktionen heraustrat, um die geistige Energie ihres Gedankens in sittlichpatriotischer Erhebung zu bethätigen. Wie Fichtes Wissenschaftslehre, deren praktischer Kern sich in großer Zeit als die unbegrenzte Kraft der Selbstbestimmung offenbarte, auf der anderen Seite dazu diente, der romantischen Ironie wissenschaftliches Rüstzeug zu geben, werden wir später sehen.

Mit dem Rückzuge der Franzosen aus Rußland, mit dem Aufrufe des preußischen Königs begann jene glorreiche Zeit der Befreiungskriege, die trotz aller Entstellung der Parteisophistik eine glänzende Epoche unserer Geschichte bildet. Der allgemeine Enthusiasmus des Volkes mußte seinen lyrischen Ausdruck finden; denn eine Zeit nationalen Aufschwungs, eine Zeit großer Begeisterung und Aufopferungen ist selbst in dies lyrische Element untergetaucht und entbindet in den dichterischen Talenten nur ihre eigene Kraft und Weihe. Darum wird solche Poesie zur Volkspoesie; die allgemeine Empfänglichkeit der Gemüter trägt sie; das Lied wird gesungen, wird eine Waffe, und die Tyrtäen ziehen kämpfend mit in das Feld. So tritt die Poesie, wie die Philosophie, aus ihrem exklusiven Kreise heraus, ohne äußerlichen Tendenzen zu huldigen. Sie gewinnt erst wahre Bedeutung, wenn die ideellen Mächte der Zeit und des Lebens sie tragen, wenn sie aufhört, sich mit ästhetischen Studien zu beschäftigen.

Diesen Uebergang bezeichnet die Lyrik unserer Befreiungskriege, und wenn die Talente der Dichter auch denen unserer klassischen Meister untergeordnet waren, so war ihr Erscheinen doch ein litterarisches Phänomen, dessen rasches und wirkungsloses Erlöschen mit der allgemeinen Herabstimmung der patriotischen Hoffnungen nach dem errungenen Siege zusammenhing.

Der jugendliche Repräsentant dieser Zeit ist Theodor Körner (1791—1813), dem sein freier frischer Reitertod wie seine Schwertlyrik die Herzen der Nation gewannen. Er war zu Dresden geboren, der Sohn jenes wackern, hochgebildeten Oberappellationsgerichtsrates Christian Gottfried Körner, welcher auf Schillers Bildungsgang so bedeutenden Einfluß ausgeübt hatte, und dessen Briefwechsel mit dem großen Dichter noch heutigen Tages einer der wichtigsten Beiträge zur Charakteristik unserer klassischen Epoche ist. Die poetischen Anregungen, die aus dem Verkehr des Vaters mit Schiller und Goethe erwuchsen, weckten früh das Talent des Sohnes, der in Freiberg und Leipzig, doch ohne sonderlichen Eifer, studierte und manchen jugendlichen Verirrungen anheimfiel, später Theaterdichter in Wien wurde und sich verlobte, 1813 aber mit in den Krieg zog, sich den Lützowschen Büchsenjägern gesellte und im Treffen bei Gadebusch fiel.

Körners Bildung steht ganz unter dem Einflusse Schillers, der mit seiner rhythmischen Melodie und sittlichen Thatkraft den begeisterten Jünger in seinem Banne hielt. Doch die Resultate der Entwickelung Schillers konnten diese selbst bei dem Schüler nicht ersetzen, der die gedankenvolle Mächtigkeit des Meisters nicht erreichte und in seinem Heroismus oft abstrakt und haltlos wurde. Als Dramatiker zeigte Körner zuerst das Austönen der Schillerschen Diktion bei geistiger Abschwächung der Phrase. Man hat bei seinen Versen immer das Gefühl, als ob Einem Schiller in die Ohren klinge; doch hört man näher hin, so zeigt sich, daß dies blos durch den äußerlichen Tonfall hervorgerufen wird, während schon der stolze Vollklang der Worte fehlt. Die sogenannte „schöne Sprache“ der Körnerschen Dramen bewegt sich keineswegs in den scharfen und glänzenden Antithesen der späteren Schillerschen Diktion, sondern in der etwas verwässerten Sturm- und Drangsprache der „Räuber“, indem der Himmel, die Hölle und der Teufel in den verschiedensten Variationen das Pathos und die Leidenschaft ausdrücken müssen. Die leere Kraft der Worte ersetzt die fehlende Kraft des Gedankens. Daher kommen jene schwülstigen Wendungen, wie „die blutige Wogenbrandung der Verzweiflung“, der „herumdonnernde Tod“ u. a., daher jene Schilderungen, in denen gehäufte Beiwörter wie „fürchterlich“ u. a. das Fürchterliche malen sollen. Die Unreife des allzu

jugendlichen Dichters trägt die Schuld dieser geistigen Leere. In „Hedwig“ und „Toni“ herrscht vor allem der überschwengliche Ton, der die Empfindung verzerrt. „Zriny“ (1812) ist einfacher — einzelnes darin, wie der Monolog Solimans, atmet eine an Schiller anklingende Größe der Gesinnung. In „Rosamunde“ ist die Diktion am reifsten und findet manches originelle Bild und manchen schlagenden Ausdruck. Der Inhalt aller dieser Dramen ist der Heroismus, der jugendliche, äußerliche, darauf losschlagende Heroismus, während nur in „Rosamunde“ innerliches, wenn auch lyrisch-duftiges Leben zur geltung kommt. Toni erschießt den Hoango; Hedwig schlägt den Rudolph mit dem Flintenkolben zu Boden; Helene läßt sich von Juranitsch erstechen; Zriny sprengt sich mit ganz Sigeth in die Luft. Liebe, Haß und Patriotismus wirken so in der handgreiflichsten Weise. So dürftig der Inhalt dieser Stücke ist, so haben sie doch den Vorzug der Bühnlichkeit und des theatralischen Effekts: ein Vorzug, der nicht so gering anzuschlagen ist, da die Romantik bald die Volksbühne zu vernachlässigen und sich eine imaginaire Bühne zu schaffen begann. Dieser große Vorzug des Schillerschen Musters ging auf alle seine Nachahmer über und trug dazu bei, die Dichtung in lebendigem Verkehr mit dem Volke zu erhalten. Zu den Heldinnen Körners haben meistens die Amalien und Leonoren gesessen; nur zu Rosamunde die Maria Stuart. Im „Zriny“ bewegen sich Charaktere, Diktion und Handlung in einer durchweg martialischen Haltung; doch erregt der wackere Haudegen selbst einen Anteil, der nur für fünf Akte nicht ausreicht. Hedwig und Toni sind deutsche, fünffjambige Boulevardspoesie, die Schrecken der porte St. Martin in Sanct Domingo und an der italienischen Grenze mit jener äußerlichen Versöhnung, die das Publikum beruhigt nach Hause entläßt. So wenig Reife diese Körnerschen Dramen haben, so ist doch das dramatische Talent des Dichters, das sich in einer straffen, energischen Komposition, in dem Sinne für dramatischen Zusammenhalt und formelles Maß zeigt, keineswegs so zu verachten, wie es von den Shakespearomanen geschieht, denen nur die Formlosigkeit für ein Zeichen des Talentes gilt.

Viel bedeutender ist Körner als Lyriker; denn wer der Stimmung einer großen Zeit in der Poesie den würdigen Ausdruck giebt, der hat für die Nachwelt gedichtet, während er auch die Gegenwart in ihren Tiefen bewegt. Die jugendliche Begeisterung, die Todesahnung, der Todesmut, der große, freie Sinn jener Kriege spricht sich in Körners „Leier und Schwert“ in einer Form aus, welche melodisch-schwunghaft, sangbar, ohne der Bänkelsängerei zu verfallen, aus dem Herzen kommt und zum Herzen geht. Hier gab die Zeit dem Dichter, was ihm in seinen Dramen fehlt,

einen bedeutenden Inhalt. Der Dichter zieht mit seiner „Leier“ nicht hinter dem Heere als poetischer Troß; sein Weckruf tönt voraus und ruft das Volk zu den Waffen:

Frisch auf, mein Volk! die Feuerzeichen rauchen;
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht!

Den Gott der Schlachten ruft er um Schutz und Beistand an; seine einzige Braut ist das Schwert, das er in dem herrlichen Schwertliede feiert:

Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heitres Blinken?
Siehst mich so freundlich an,
Hab meine Freude dran. —
Hurrah, hurrah, hurrah!

Dies Lied ist ein Muster edler und volkstümlicher Liederpoesie: viele andere atmen bei gleicher Klarheit gleichen Schwung. Die Stimmung jener Zeit ist bei Körner durchweg rein erhalten, rein von jeder deutschtümelnden, pedantischen oder romantischen Zuthat; es ist der frische, energische, kampflustige Volksgeist! So bedeutsam Körners Tod das Siegel auf seine Poesie gedrückt, so war er doch ein Verlust für die deutsche Litteratur. Denn Körners gesunde Dichterkraft wäre bei ihrer wahrhaft volkstümlichen Richtung in Lyrik und Drama ein heilsames Gegengewicht gegen die romantischen Gelüste geworden und hätte bei größerer Ausbildung gewiß Leistungen geschaffen, die sich den Schillerschen, wenn auch in bescheidener Entfernung, angeschlossen hätten. Die Jugend steht bei ihren ersten Anläufen oft unter der Herrschaft großer und naher Dichtergestirne und ringt sich erst allmählich zur Selbständigkeit empor. Körner hat sich in seiner Lyrik bereits von Schiller emanzipiert; denn er ist sangbarer und volkstümlicher in der Form und im Inhalte frei von allem mythologischen Ballast und bewahrt dabei eine ganz bestimmte nationale Färbung. Daß er auch im Drama sich von den allzu unmittelbaren Einflüssen des Schillerschen Genius losgerungen haben würde, dafür bürgen seine Lustspiele („der Nachtwächter“, „der Vetter aus Bremen“ u. a.), in denen eine anmutige Leichtigkeit und Grazie und großes Bühnengeschick herrscht.*)

Neben Theodor Körner verdient als volkstümlicher Lyriker der wackere Ernst Moritz Arndt (1769—1860) auszeichnende Erwähnung. Geboren auf der Insel Rügen, machte er nach Beendigung seiner Studien Reisen

*) Vgl. Julius Mühlfeld „Theodor Körner“, ein deutsches Lebensbild. Theodor Körners „Sämtliche Werke“ wurden mehrfach herausgegeben, von Ad. Wolff (4 Bde., 1858), von Karl Streckfuß (4 Bde., 1871). Daneben finden sich Ausgaben in einem Bande (1847 und 1867), und eine illustrierte Ausgabe (3. Aufl., 1877, 2 Bde.).

durch fast ganz Europa, in Oesterreich, Ungarn, Italien, Frankreich, Schweden, die er in mehreren Werken (1797—1804) beschrieb. Im Jahre 1806 ward er Professor der Geschichte an der Universität zu Greifswald, wo er ebensowohl durch die Darstellung der verrotteten feudalen Zustände in seiner „Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern" den Adel gegen sich aufbrachte, als auch durch seinen „Geist der Zeit" (1. Bd., 1807, später 4 Bde., 1813—1818) den Zorn Napoleons erregte. Er mußte deshalb 1808 Greifswald verlassen und nach Stockholm flüchten. Schon früher hatte er mit einem schwedischen Offizier, welcher die Ehre Deutschlands antastete, ein Duell gehabt, in welchem er schwer verwundet wurde. Im Jahre 1809 kehrte er unter dem Namen eines Sprachmeisters Allman nach Deutschland zurück, nahm 1810 die Professur in Greifswald wieder an, legte sie aber schon im folgenden Jahre nieder und flüchtete 1812 nach Rußland, von wo er als Sekretair des Freiherrn von Stein mit den siegenden Heeren nach Deutschland zurückkehrte. Hier beginnt seine hervorragende Wirksamkeit.

Arndt gehörte als Publizist und Dichter mit zu den bewegenden Mächten jener Zeit, besonders durch den Ernst und die Unabhängigkeit der Gesinnung, durch welche er später, in der Zeit der Demagogenverfolgungen, vielen Anfeindungen ausgesetzt und auch von der Professur, die er in Bonn bekleidete, suspendiert wurde (1819), bis ihn der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen rehabilitierte (1840). Auch die Wirksamkeit des alten Mannes in der Paulskirche legt Zeugnis ab von einer noch jugendlichen Begeisterung für die deutsche Sache. Aber mit Moritz Arndt erhält die Reinheit derselben bereits eine bedenkliche Trübung durch das Aufrühren jener teutonischen Urelemente, die für eine Zeit des Kampfes eine wohlthätige Gährung hervorrufen konnten, aber später als unklarer Niederschlag zurückblieben. Seine jetzt gesammelten „Schriften für und an seine lieben Deutschen" (4 Bde., 1845—55) enthalten den Kern seines publizistischen Wirkens, dessen damalige Bedeutung sehr hoch angeschlagen werden muß. Großes Aufsehen erregte zuerst sein „Geist der Zeit" (4 Tle., 1813—1818), dem er im Jahre 1854 noch einen fünften Teil hinzufügte: „Pro populo Germanico." Sein „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann" (1812), seine „Verherrlichung des preußischen Volksheeres" (1813) sind mehr als Schriften; es sind Thaten, die tief in die Zeit eingriffen. Arndt war gleichsam der Herold der kernhaften Gesinnung eines Stein und Scharnhorst. Ebenso hat er durch seine Schrift „über den deutschen Studentenstaat" (1815) die geistige Grundlage der Burschenschaft legen helfen, aber auch zu ihren

Verirrungen und Verwirrungen in vielen anderen Abhandlungen sein Scherflein beigetragen. Der Franzosenhaß war gewiß in jener Zeit vollkommen berechtigt; aber Arndt dehnte ihn in einer Weise aus, daß er für spätere Zeiten zur fixen Idee werden mußte. Ein Nationalkrieg muß aus Nationalhaß hervorgehn, aber der Frieden gerechter Erwägung der Vorzüge des Feindes Raum gönnen. Die Franzosen waren und blieben jedoch nach der Arndtschen Auffassung die Sündenböcke Europas und wurden von ihm nicht bloß als die Unterdrücker Deutschlands, sondern auch als die Apostel der Sitten- und Glaubenslosigkeit angegriffen. Arndt beschwor aus den deutschen Urwäldern eine gewaltsame Reaktion gegen sie herauf, die zum großen Teil auf Aeußerlichkeiten Rücksicht nahm. Er griff die französische Sprache (1813), die Sitte, Mode und Kleidertracht (1814) an und begründete so durch das Aufzwingen einer deutschen Nationaltracht, die nicht aus den Bedürfnissen des Volks hervorging, das lange fortwuchernde cheruskerhafte Unwesen. Die Schriften Arndts atmen bereits den derben, urwüchsigen Ton, der gegen alles „Feine" protestierte und „die Goethebrut" aus ihren Nestern zu werfen suchte. Die Ungeschliffenheit sollte zur Mauer werden für die deutsche Sittlichkeit; der fromme Sinn wurde zur Parole, die Groben wurden wegen ihrer Grobheit gefeiert. Weil die Franzosen höflich und ungläubig sind, deshalb sollten die Deutschen grob und fromm sein, um die Schärfe ihres Nationalgegensatzes herauszukehren. So wurden jene Abenteuerlichkeiten hervorgerufen, welche ein ehrenwertes Streben in den Kreisen der Jugend verunstalteten. Die Manier Arndts, ohne alle Tropen seine Ansichten frischweg auszusprechen und den Männerstolz vor Königsthronen nicht zu verleugnen, mußte in der Zeit der Restauration großen Anstoß erregen, um so mehr, als sich Arndt unumwunden für Preßfreiheit und freie Verfassung erklärte.

Arndts Lyrik trägt denselben männlichen und derben Charakter, durch den sich seine polemischen und patriotischen Schriften auszeichnen. Wie Körner die jugendliche Begeisterung, so vertritt Arndt den reiferen Zorn des Mannes. Bei ihm verdichtete sich die *Gesinnung* zum *Talent*, ein Phänomen, das ebenso häufig ist, wie das umgekehrte, die gänzliche Abschwächung des Talents durch die Gesinnungslosigkeit. Wie päanartig und gewaltig klingt das Lied:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte!

Weniger kann die Pamphletmanier behagen, mit welcher Arndt die besiegten Feinde höhnt, wobei er es an dem wenig attischen Salze kräftiger Schimpfwörter nicht fehlen läßt:

Da fielen die Franzosen,
Die Falschen, Ehrenlosen,
Wie von der Stürme Tosen
Die Blätter von dem Baum.

Am meisten im Munde des Volkes lebt das bekannte Lied von Arndt: „Was ist des Deutschen Vaterland?“, die skeptische deutsche Nationalhymne. Die deutsche Begeisterung fängt mit einem Fragezeichen an; die Antwort, die der brave Arndt giebt, lautet trotz seines vollwichtigen Patriotismus doch sehr kosmopolitisch und vage; denn zum Begriffe „Vaterland“ gehören einmal die bunten Farbengrenzen der Karte, und der Deutsche wird weder in Kurland, noch am Ohio glauben, daß er sich in seinem Vaterlande befindet. Einen vollständigen Gesamteindruck der Persönlichkeit des wackern Sängers erhält man aus seinen „Erinnerungen aus dem äußern Leben“ (3. Aufl., 1842). Er versteht recht treffend zu zeichnen, wo sein Herz interessiert ist; seine Schilderung des Vaters Blücher zum Beispiel ist mit kräftigem Pinsel entworfen und in ihrer Art ein Meisterstück.

Wenn das Wirken des greisen Arndt in der Paulskirche, wo er der erbkaiserlichen Partei angehörte und nur selten als Redner auftrat, von geringer Tragweite war, so sehr auch die Versammlung seinem ehrwürdigen Haupte huldigte: so gewann er doch stets von neuem an volkstümlicher Bedeutung, sobald in der politischen Situation die Wendung gegen den westlichen Erbfeind hervortrat. Denn der Franzosenhaß war einmal das Pathos seines Lebens. So war es schon 1840, als der Geschichtsschreiber der Revolution, des Konsulates und des Kaiserreiches, der kleine Minister Thiers, auf den Regenschirm des Bürgerkönigtums die Napoleonischen Adler aufzupflanzen drohte, und die Verse von Alfred de Musset und Nikolas Becker sich den Rhein streitig machten; so war es noch mehr im Jahre 1859, als die Politik des dritten Napoleon die alte Rheinlüsternheit zu verraten schien. Der 90jährige Greis, dessen Verse übrigens noch immer wie altes gutes Eisen klirrten und nichts eingebüßt hatten von ihrer jugendlichen Kraft, stand vor den Pforten einer Zeit, in welcher seine alte, antifranzösische Schwertlyrik wieder den Reiz frischester Neuheit gewinnen und Söhne und Enkel, wie einst die Väter, zum Kampf begeistern konnte. Mitten in so drohender Weltlage raffte ihn der Tod hinweg. Deutschland trauerte, als hätte es den Grenzwächter des Rheins verloren, und bald erhob am deutschen Strom sich ein Denkmal für den deutschen Dichter. „Der Rhein, Deutschlands Fluß, nicht Deutschlands Grenze,“ der Titel jener alten Arndtschen Flugschrift, ist ja inzwischen wieder zur

Losung deutscher Kämpfer in einem der glorreichsten Kriege der neuen Geschichte geworden.

Wenn auch Arndt vorzugsweise durch seine nationalen Kampf- und Freiheitsgesänge, seine Flugschriften in Vers und Prosa bekannt geworden so hat er sich doch auch auf anderen Gebieten der Dichtkunst versucht. Seine ersten Gedichte von 1803 enthalten Oden, Dithyramben, Episteln mit antiken Anklängen; in seiner Glanzepoche hat er die beiden populärsten Trinklieder der Deutschen gedichtet: „Aus Feuer ist der Geist geschaffen“ und: „Bringt mir Blut der edeln Reben“ u. s. f. Auch Romanzen und Märchen (1818), letztere zum Teil etwas gesucht und gemacht, und ein Tendenzlustspiel: „Der Schah und seine Familie“ (1804), in welchem philosophische Richtungen und Persönlichkeiten jener Zeit verspottet werden, sind von Moritz Arndt veröffentlicht worden.

Die Richtung auf „Kaiser und Reich,“ die bei Arndt mehr in den Hintergrund trat, eine Richtung, die zugleich eine mittelalterliche Folie hatte und für die Zukunft revolutionär zu werden drohte, prägt sich schon bestimmter bei Max von Schenkendorf (1783—1817)*) aus, dessen Poesie viel glatter und feiner ist, als Arndts biderbe und faustrechtliche Muse. Er dichtete nicht nur Frühlingsgrüße an das Vaterland, nicht nur Landsturmlieder und Minnelieder, in denen er um die Freiheit warb („Freiheit, die ich meine“); er besang auch die alten Dome, den Straßburger Münster und den Dom zu Speyer und feierte Karls des Großen tausendjährigen Todestag. Die Muse dieses Dichters schwelgt in „minniglichen Klängen.“ Noch zierlicher erscheint mit mittelalterlicher Halskrause die Befreiungspoesie des Romantikers Fouqué, dessen Gesamtbild wir später entwerfen werden. Dasselbe gilt von Rückert, der unter dem Namen Reimann in den „geharnischten Sonetten“ eine Lanze für die Befreiung Deutschlands einlegte. Die grillenhafte Richtung dieses Talentes spricht sich bereits in seinem ersten Debüt recht schlagend aus; denn wer der weichen Sonettenform einen unpassenden Harnisch anzieht und auf der andern Seite die deutsche Befreiung in das italienische, unvolkstümliche und unsangbare Strophennetz einflicht, der zeigt bei aller formellen Virtuosität doch einen unleugbaren Mangel an dem richtigen poetischen Instinkt. Rückert dichtete damals auch zwei politische Komödien, „Napoleon und der Drache,“ in welchem die Revolution als ein Drache dargestellt

*) „Christliche Gedichte“ (1814), „Gedichte“ (1819), „Poetischer Nachlaß“ (1832), „Sämtliche Gedichte“ (1837). Vergl. A. Hagen, Max von Schenkendorfs Leben, Dichten und Trachten“ (1863).

wird, der aus dem Ei des gallischen Hahnes ausgekrochen ist und von Napoleon verschlungen wird, und „Napoleon und seine Fortuna.“

Ein anderer Dichter dieser Zeit, Friedrich August von Stägemann, (1763—1840) wählt sogar oft zu seinen lyrischen Schlachtenbulletins das antike Metrum und verzichtet damit auf jeden volkstümlichen Effekt bei echt volkstümlichen Stoffen. So sehr hatte die Kunstdichtung mit ihren antiken Schablonen den gesunden Sinn der Dichter vom richtigen Wege abgelenkt, den nur Körner und Arndt mit dem sichern Kompaß echter Begeisterung innehielten. Stägemann trifft indessen oft den kernhaften Ton, der sich für Schlachtgesänge eignet, und vermeidet jene Sentimentalität, durch welche sich die Dichtungen von Schenkendorf dem burschenschaftlichen Typus nähern.*)

Auch der Publizist Friedrich Gottlob Wetzel aus Bautzen (1780—1819), der in seinem „magischen Spiegel“ (1805) die Ereignisse der kommenden Jahre mit großer Wahrheit prophezeit, später in Bamberg den „Fränkischen Merkur,“ eines der gesinnungstüchtigsten deutschen Blätter, redigierte und vor seinem Tode noch mit der Proselytenmacherei und den Bekehrungsversuchen des Prinzen von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst zu kämpfen hatte, schrieb, außer zwei Dramen, auf die wir noch zurückkommen, patriotische Gedichte „Schriftproben“ (2 Bde., 1814—1818) und „Kriegslieder“ (1815), in denen indes ein etwas bänkelsängerischer Ton vorherrscht.

Ein ebenso tüchtiger Charakter wie Wetzel war Johann Gottfried Seume, ein Bauernsohn aus der Gegend von Weissenfels (1763—1810), begeistert für die Freiheit der Völker und doch in Virginien, wohin ihn hessische Werber verkauft, wie in Rußland in den Reihen ihrer Unterdrücker, gegen die Republikaner Nordamerikas und gegen die Polen kämpfend. Aus dem geknechteten Deutschland flüchtete er 1801 nach Italien, eine Fußwanderung, die er in seinem „Spaziergang nach Syrakus“ (3 Bde., 1802) beschrieben; eine ähnliche Reise machte er 1805 durch Rußland nach Schweden („Mein Sommer im Jahre 1805,“ 1806). Alles, was Seume schrieb, auch seine „Gedichte“ (1801) haben den Nerv des Charakters. Er beklagt den Haß und die

*) Seine Gedichtsammlungen sind: „Historische Erinnerungen in lyrischen Gedichten“ (1828) „Erinnerungen an Elisabeth“ (1835), Sonette, seiner edlen Gattin gewidmet. Ueber Stägemanns amtliche Thätigkeit und freie Gesinnung, die an Steins Grundsätze anknüpfte und die Demagogenriecherei verdammte vergl. die von Varnhagen von Ense herausgegebenen Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim (1865).

Spaltung der deutschen Stämme; er geißelt die Fürsten, welche stolz auf Knechtschaft um die Gunst der Eroberer buhlen und in die Heere ihrer Patrone sich verkriechen; er bekämpft das Pfaffentum und flüchtet in die antike Welt, nicht um sich dort wie unsere Klassiker im Reiche der ästhetischen Ideale zu erquicken, sondern um, wie z. B. in seinem Trauerspiele: „Miltiades“ alte markige Heldengestalten als Musterbilder für die Gegenwart herauf zu beschwören. Die Roheit der Zustände, mit denen ihn sein eigenes Leben in Berührung brachte, hatte ihn mit einer Erbitterung erfüllt, welche allen seinen Schriften ihre gallige Farbe ankränkelte. So fehlt auch seinen patriotischen Poesien der erhebende Schwung und die künstlerisch klare Form; es sind Ergüsse eines strafenden Unmutes, dem die Grazien ausgeblieben, herbe Schmähungen, in denen das politische Sittenrichteramt dem Dichter mehr gilt, als der Weihekuß der Muse.*)

Wie Seume im „Miltiades,“ wählte auch der Oesterreicher Heinrich Joseph von Collin (1772—1811, antike Stoffe, einen Regulus, Coriolan, um seinem Volke römischen Heldengeist einzuimpfen, und dichtete seine „Wehrmannslieder,“ „Gedichte“ (1812) als Aufruf und Begleitung der großen Kämpfe Oesterreichs gegen Napoleon. Ein anderer Oesterreicher, Mathias Schleifer, verherrlichte in seinen Gedichten den Erzherzog Karl und beklagte gleichzeitig die Sittenverderbnis, welche die französischen Einflüsse jener Zeit zur folge hatten. Noch sind zu erwähnen die Kampflieder von Karl Lappe (1814), der in seinen übrigen Werken der nordischen Romantik huldigte, „der Katzbachhymnus“ (1814) und die Liederkränze aus der Zeit der Schmach und Erhebung von Julius August v. d. Heyden u. A.

Nach den Befreiungskriegen lebte die patriotische Poesie hauptsächlich in der Burschenschaft fort. Die alte Burschenschaft bezeichnet den Standpunkt der Enttäuschung und Ausnüchterung, der nach dem Rausche der Befreiungskriege folgte. Wohl verfolgte sie noch die begeisterten Ideale ihres Patriotismus, die sie in den Kampf geführt; aber diese Ideale waren abgeblaßt und unbestimmt geworden, weil nach beendigtem Kriege die Interessen der Streiter auseinandergingen. Die Diplomatie verteilte die Früchte des Kampfes, ordnete die Grenzstreitigkeiten der Staaten, bestimmte das neue Band des deutschen Zusammenhalts ohne Rücksicht auf den Volksgeist, der für den Kampf selbst ein notwendiger Faktor gewesen. Die Indignation dieses zurückgesetzten Volksgeistes fand einen Ausdruck in den

*) „Sämtliche Werke; (12 Bde., 1826—27)“ Eine Ausgabe in 1 Bande erschien 1835.

Tendenzen der Burschenschaft; aber diese Tendenzen, welche sich an Kaiser und Reich anlehnten, sonderten sich selbst als eine exklusive Romantik von der großen Strömung des Volksgeistes, der wohl in der Opposition gegen die Diplomatie, keineswegs aber in dieser mittelalterlichen Richtung mit der Burschenschaft sympathisierte. Um so starrer hielt die Jugend an ihren Idealen fest, eine Jugend, die zum großen Teile ihre Kraft auf denkwürdigen Schlachtfeldern erprobt hatte. Die politische Wiederherstellung der deutschen Einheit in der verklärten Form von „Kaiser und Reich“ sollte durch die Wiederherstellung des echten deutschen Geistes möglich gemacht werden. Als der echte deutsche Geist wurde aber von seinen Aposteln Kraft, Sittenreinheit und Frömmigkeit gepriesen. Die frische, freie, fröhliche Kraft der Seele sollte durch die Kraft des Körpers getragen werden. Daher begann die Turnkunst als Hauptmittel der nationalen Erhebung, als gymnastische Vorbereitung zur Erkämpfung von Kaiser und Reich ihre von den Regierungen mit Mißtrauen betrachteten Exercitien. Auf der Berliner Hasenhaide debütierten Arndt und Ludwig Jahn (1778—1852) mit einer patriotischen Turnanstalt, und Arndt verteidigte das Turnwesen gegen alle Angriffe in einer begeisterten Streitschrift. Jahn aber wurde der Veteran des ganzen altdeutschen Wesens und kam so als ehrwürdige Versteinerung noch in die politische Raritätenkammer der Paulskirche. Diese seltsame Gestalt, bei welcher selbst die Bravheit und Tüchtigkeit zur Marotte wurde, brachte den Barbarossabart aus dem Kyffhäuser in eine neue Zeit mit hinüber, welche die Erinnerung an jene altburschenschaftliche Epoche nur noch als eine Sage kannte. Jahn hat als Schriftsteller seine Ueberzeugungen in einem unsäglichen Deutsch verfochten, das gegen den Schillerschen und Goetheschen Stil wie eine Grimasse der Sprache aussieht, die sich durch alle möglichen Turnerkünste, forcierte Verrenkung und kraftstrotzende Muskelbildung auszeichnen sollte.*) Auch Jahns Schüler, Maßmann, der für die Wiedergeburt der Turnkunst in neuer Zeit unter anderen politischen Konstellationen so thätig war, hat mehr als billig jene teutonischen Eigenheiten herausgekehrt und ist von dem witzigsten Dichter der Neuzeit, Heine, deshalb mit unermüdlicher Ausdauer als typischer Held des ungekämmten Cheruskertums und urteutschen Bärenwesens angegriffen worden. Der gesunde Sinn der Befreiungskriege wurde so zur christlich-germanischen Romantik entstellt, die mit der eigentlichen romantischen Schule nur in der Be-

*) Jahns Schriften sind: „Das deutsche Volkstum“ (1810), „Runenblätter“ (1814); „Neue Runenblätter“ (1838), „Wirken zum deutschen Volkstum“ (1833). Vergl. Jahns Biographie von Proeble (1855).

wunderung der mittelalterlichen Zauberpracht Berührungspunkte fand. Die einfache und gesunde Frömmigkeit eines Moritz Arndt nahm bei vielen, mit trüben Elementen vermischt, bald eine mystische und krankhafte Richtung an und verlief sich in den modernen Pietismus. Doch tauchte die Begeisterung für altdeutsche Zustände, die in der Politik und Poesie nur Karikaturen geschaffen, auf dem Gebiete der Wissenschaft als ein frischer Strom aus diesen Sümpfen hervor. Die altdeutsche Sprach-, Sitten- und Geschichtsforschung, als deren Hauptrepräsentanten die Gebrüder Grimm dastehn, war die positive Frucht dieser germanischen Romantik, die allerdings auch einen gesunden Kern hatte, den eben nur die Wissenschaft in förderlicher Weise aus der krausen Schale lösen konnte. Diese Zeit nach den Befreiungskriegen hatte nun ihre eigene burschenschaftliche und Turnerpoesie, eine meist anonyme Studentenpoesie, welche uns nur wenige Namen aufbewahrt hat, wie z. B. den eines Ludwig Follenius aus Hessen, des Dichters wilder, stürmischer, schwülstiger Vaterlandslieder, der „freien Stimmen frischer Jugend“ (1819) und der „Harfengrüße aus der Schweiz“ (1822). Follen probierte als Student die deutsche Kaiserkrone vor dem Spiegel und starb später als politischer Flüchtling in der Schweiz. Der Charakter dieser Gedichte war teils ein äußerliches Bramarbasieren nach dem Takte bestimmter Stichwörter, teils ein elegisches Austönen der Begeisterung, die sich allmählich von ihrer eigenen Fruchtlosigkeit überzeugte. Dahin gehören Lieder, wie: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus,“ welche bereits auf den Ruinen der früheren Bestrebungen gesungen worden, und die vielleicht gerade durch den wehmütigen Charakterzug und die Ossianische Färbung geistiger Nebelbilder anziehender wurden, als die übermütigen Lieder einer herausfordernden Kraft, die nur einen leeren und unfruchtbaren Inhalt hatte. Denn die Begeisterung der Jugend scheiterte bald an dem Veto der Diplomatie und ihrer vorzugsweise russischen Propaganda. Das Wartburgfest (1819) war die einzige dithyrambische That der revolutionären Jugend, die indes nicht viel mehr war, als ein Feuerwerk von Demonstrationen. Ueber die Demonstration hinaus ging die Ermordung Kotzebues durch Karl Sand aus Wunsiedel (1819), bei welchem der Patriotismus zur fixen Idee und Monomanie gegen eine einzige Persönlichkeit wurde, deren Schriften allerdings schon zum Teile auf der Wartburg den Feuertod erlitten. In der That hatten diese Bestrebungen nicht bloß in dem russischen Agenten, sondern auch in dem deutschen frivolen Schriftsteller einen gefährlichen Gegner, und der Verfasser des „Rehbocks“ mußte ein Antipode einer sittenstrengen, von Idealen erfüllten Jugend sein, da sein Witz solche Aus-

schweifungen der Begeisterung am wenigsten respektierte. Die Ermordung Kotzebues gab das Signal zu den polizeilichen Verfolgungen des studentischen Geistes, zu den Karlsbader Beschlüssen und zu den hemmenden Bundesgesetzen, sodaß die Freiheitspoesie nur noch wie ein Funken unter der Asche fortglimmte, mit dem Jahre 1830 einen neuen momentanen Aufschwung nahm. Durch die Einwirkung der Julirevolution hatte sie aber bereits einen wesentlich anderen Charakter gewonnen, bis sie nach dem Jahre 1840 in ihrer jüngsten Metamorphose als die politische Lyrik auftauchte, aus einer studentisch-exklusiven, wenn auch nur auf kurze Zeit, eine die ganze Nation erfassende Poesie wurde. In den Jahren 1870 und 1871 feierte die Kriegslyrik von 1813 in der deutschen Litteratur eine immerhin denkwürdige Wiedergeburt.

Siebenter Abschnitt.

Auflösung des klassischen Ideals: die Schicksalstragöden.

Rückblick auf die gleichzeitige Bühne: Iffland, Kotzebue.

Wir haben gesehen, wie unsere klassische Lyrik in Hölderlin gleichsam in eine klassische Romantik ausartete, in den Lyrikern der Befreiungskriege aber, nach kurzer Emanzipation von dem antiken Ballast der Klassiker und nach lebendigem Anschluß an den nationalen Aufschwung, in die christlich-germanische Romantik der Burschenschaft überging. Eine ähnliche Auflösung des klassischen Ideals zeigt uns das Drama, das in der Schicksalstragödie diesen Uebergang zur Romantik machte und aus einer Idee, die mit dem Glauben des Altertums zusammenhing, ein mittelalterliches und modernes Gespenst machte. Wenn sich diese ganze Richtung auch an Schiller und an seine „Braut von Messina" anlehnte; wenn sie in einzelnen, und zwar den talentvollsten Vertretern, wie in Grillparzer, auch noch das klassische Ideal zum Teile in seiner Reinheit festhielt, so läßt sie sich doch nicht ganz in ihren Voraussetzungen begreifen, wenn wir nicht einen Blick auf die eigentliche praktische Bühne der Zeit und auf die Lieblingsautoren des großen Publikums werfen; denn die Ueberlieferungen der theatralischen Routine trugen ebensoviel zum Erfolge der Schicksalstragödien bei, wie die Reminiscenzen des klassischen Schwungs.

Schillers und Goethes Stücke waren nur die Festgerichte der deutschen Schaubühne, auch in den glänzendsten Zeiten der klassischen Produktion. Schillers Dramen wirkten durch den die Massen hinreißenden Prunk der Diktion, durch die Macht des idealen Pathos und durch die Pracht der äußerlichen Ausstattung. Goethes Dramen fehlte das eigentlich dramatische Gewicht ebenso wie sie sich dem Geschmacke der Menge durch ihre feingeistige Richtung entfremdeten. Sie waren damals noch mehr Ausnahmen, als heute, wo der „Faust“ erst in der Tieckschen Bearbeitung den Brettern zugänglich geworden ist. Die „natürliche Tochter“ wurde auf der Berliner Bühne förmlich ausgepocht. Für den alltäglichen Bedarf der Bühne reichten die dramatischen Werke der Klassiker bei weitem nicht aus. Dazu mußten andere, fruchtbare Schriftsteller verhelfen, die sich dem Geschmacke der Menge anzuschmiegen wußten, die Wirkungen der Scenen, der Gruppierungen und der Abgänge genau berechneten und durch diese große scenische Gewandtheit, sowie durch ihre teils wahrhaft volkstümliche, teils mit den Moden wechselnde Richtung die Konkurrenz mit den geistigen Koryphäen aushielten.

Die eigentlichen Beherrscher der damaligen Bühne waren A. W. Iffland (1759—1814) und August von Kotzebue (1761—1819), jener der Schiller der bürgerlichen Moral, dieser der Goethe der prinziplosen Vergnügtheit, zwei Männer von großem dramatischem Talente, deren Verdienste um die Fortbildung des deutschen Theaters keineswegs so gering anzuschlagen sind, wie es von der romantischen Schule und ihren jüngeren Nachbetern geschehen. Denn wenn auch nur das einfache Gefühl, der gesunde Verstand und der Mutterwitz die Ingredienzien ihrer Schöpfungen waren, so lag doch gerade hierin ein heilsames Gegengewicht gegen alle überschwenglichen Abenteuerlichkeiten, welche die Bühne anfangs überströmten und nachher sich trotz äußerer dramatischer Form von ihr lossagten: sowie auf der andern Seite die Kunst der Darstellung, welche durch die ideale Haltung der Diktion und Charakteristik in den Werken unserer Klassiker leicht zu deklamatorischem Pathos verführt wurde, hier in den Kreis der Lessingschen Tradition festgebannt blieb und an einer, wenn auch oft seichten Sprache der Natur und einer aus dem Leben gegriffenen Charakteristik die glücklichsten Vorstudien machen konnte. Dieser solide Halt und Fonds des deutschen Theaters und der deutschen Schauspielkunst hat sich als tüchtiger Unterbau bis auf die heutigen Tage bewährt. Dabei ist nicht zu vergessen, daß das Lustspiel von Schiller und Goethe gänzlich vernachlässigt wurde, obgleich Schiller ohne Frage eine witzige Ader besaß und Goethe wenigstens glückliche humoristische Einfälle und für den derben

Spaß und das Burleske eine ausgesprochene Neigung hatte. Doch sind die Schillerschen Bearbeitungen französischer Komödieen ebenso unbedeutend, wie die Goetheschen Possen und heitern Singspiele. Das seit Lessing verwaiste Lustspiel bedurfte daher einer besonderen Pflege und fand sie durch die schreibfertige Hand des witzbegabten Kotzebue.

A. W. Iffland war selbst berühmter Schauspieler, bekannt mit allen Geheimnissen seiner Kunst, mit den Neigungen des deutschen Publikums, mit den Wirkungen gewandter Technik. Das bezaubernde Beispiel der Schillerschen und Goetheschen Muse verführte ihn nicht, aus dem Kreise herauszutreten, den er mit klarem Bewußtsein seiner Kunst gezogen, indem er überhaupt die Poesie in den Dienst seines darstellenden Talentes gab. Dieser Kreis war nun das bürgerliche Drama mit leichten Schwenkungen nach der Tragödie und nach dem Lustspiel hin, welche beide bei ihm aber nicht die rechte Mitte des Konversationstons überschritten. Dies war auch der Kreis seines darstellenden Talents, welches die Charaktere aus einer Fülle von kleinen Zügen und Eigenheiten aufzubauen liebte und den einfachen Ton des Gemüts und der herzlichen Ansprache besser traf, als den schwunghaften einer pathetischen Begeisterung. Das bürgerliche Drama war in Frankreich von Diderot gepflegt worden, dessen père de famille für das klassische Muster derselben galt, in England von Lillo, Moore u. A., deren Werke: „George Barnwell,“ „der Spieler,“ unmittelbar in das soziale Leben der Gegenwart, in seine Laster und Tugenden eingriffen. In Deutschland hatte Lessing in seiner „Miß Sara Sampson,“ seiner Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“ mit vorwiegend heiterer oder tragischer Färbung doch den Ton der bürgerlichen Sphäre festgehalten und mußte umsomehr für Ifflands einzigen bedeutenden Vorgänger gelten, als Schiller in „Kabale und Liebe,“ Goethe in „Clavigo“ und „Stella“ dem bürgerlichen Trauerspiele Schwingen der Diktion ansetzten, die einer ganz anderen Sphäre angehörten. Iffland ist nun der Matador unseres bürgerlichen Schauspiels, dessen Hauptzweck Rührung und moralische Besserung, dessen Mittel die Verkettung gemütlicher Situationen, eine Charakteristik, die nirgends den realen Boden verliert, aber auch nirgends tiefere Bedeutung gewinnt, und eine oft warme, stets einfache Diktion sind. Iffland hatte das Berliner Publikum vor sich; wir bewegen uns daher in seinen Stücken in der Sphäre des Militair- und Beamtenstaats. Dies ist für ihn so bezeichnend, daß seine eigentlichen Bürger, wie Fabricius u. a., in das Gebiet der altfränkischen Karikatur gehören. Wir haben es bei ihm mit Ministern, geheimen Räten, Hofräten, Majors, Hauptleuten, Oberförstern, Amtleuten, Oberkommissarien, Rentmeistern und anderen

Mandarinen des Beamtenstaats zu thun, neben denen nur der Adel und der reiche Kaufmanns- und Fabrikantenstand eine Rolle spielen. Aus diesen Kreisen entnimmt Iffland seine typischen Charaktere, unter denen er besonders den Alten seine Vorliebe zugewendet. Diese Ifflandschen Alten, welche in der Regel als dei ex machina oder in anderer Weise die Katastrophen herbeiführen und lenken, sind meistens von echtem Schrot und Korn, von unerschütterlicher Gewissenhaftigkeit und biederem Wesen; dabei besitzen sie einen Anflug humoristischer Launenhaftigkeit und eine Menge von Eigenheiten, welche dem Leben mit Glück abgelauscht sind. Der Oberförster und der Oberkommissär Ahlden sind Musterbilder dieses Typus. Dazu gehören auch die alten Bedienten, die durch einen Fonds von Treue, gemütlicher Zuneigung und Aufopferung hauptsächlich auf die Thränendrüsen, wirken. Die jungen Leute aber sind die Hitzköpfe, die Roués, die Verirrten, die beschämt und gebessert werden. Aus ihren Lastern und Vergehen erwächst meistenteils die dramatische Kollision. Wir erinnern an Eduard Ruhberg in „Verbrechen aus Ehrsucht,“ an Baron von Wallenfeld im „Spieler,“ an Albert von Thurneisen, an Anton in den „Jägern,“ an Wilhelm in „Reue versöhnt.“ Bei allen diesen Kollisionen steht das Kriminalistische nur drohend im Hintergrunde; die Lösung geht auf moralischem Wege vor sich, und indem sie so von innen heraus wirkt, ergreift sie die Gemüter und bringt eine wohlthuende Rührung hervor. Daß Edelmut ein drastisches Mittel zur Thränenerzeugung ist, dem gerade das gesunde und unverdorbene Gefühl schwer widersteht, das wußte Kotzebue so gut wie Iffland, und beide gehn mit diesem Mittel nicht eben sparsam um. Lessing war ihnen in „Minna von Barnhelm“ hierin vorausgegangen. Die Kollisionen der Stände untereinander kommen bei Iffland weniger häufig vor, als man vermuten sollte, und bilden meistens mehr einen Incidenzpunkt der Verwickelung, als ihren Kern. So wird Ruhberg durch seine Liebe zu einem adeligen Fräulein und durch seine aristokratischen Beziehungen zu seiner That verleitet; so finden sich mancherlei aristokratisch-bürgerliche Liebschaften und Mischehen, und in den „Jägern“ spielt die Ueberhebung des adeligen Fräuleins von Zeck in den Fortgang der Handlung mit hinein. Das Militair stellt ein Kontingent von dramatischen Lieblingscharakteren von straffer und energischer Haltung. Der Einfluß des preußischen Militairstaates zeigt sich im kräftigen Stockregimente, wie z. B. der Kriegsminister im „Spieler“ auch gegen die Zivilisten eine Exekution ergreift, die heutzutage nur in einer Stadt, über welche der Belagerungszustand verhängt ist, am Platze wäre.

Wie Schiller der ethische Idealist, so ist Iffland der moralische Realist.

Den Ifflandschen Dramen giebt die moralische und bürgerliche Pflicht dieselbe Energie, welche die ideale Begeisterung den Dramen Schillers gewährt. Die Kollisionen, welche die Verletzung dieser Pflicht hervorruft, und ihre Ausgleichung durch innere Besserung bilden den Mittelpunkt der meisten Schauspiele Ifflands. Die Schuld der Helden besteht nicht in einer tragischen Ueberhebung, welche durch die Nemesis ausgeglichen wird, sondern in einer Uebereilung aus Affekt und in moralischen Abwegen, welche zwar die äußeren Lebensverhältnisse zerrütten, aber doch auf dem Boden der inneren Gesinnung zur Versöhnung führen. Schiller persifliert in „Shakespeares Schatten“ diese Misère, der nichts Großes passieren, durch welche nichts Großes geschehen kann; er vermißte an diesem Spiegel des bürgerlichen Lebens die Idealität der Kunst und ihre erhebende Macht. Er sprach es aus, daß die Kunst eine Flucht aus den trivialen Lebensverhältnissen in andere Regionen sei:

Warum flieht ihr euch selbst, wenn ihr euch selber nur sucht?

Vor allem aber kam ihm die moralische Ausgleichung am Schlusse dieser Stücke ungenügend vor:

Der Poet ist der Wirt, und der letzte Aktus die Zeche —
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Diese Schillersche Parodie war ohne Zweifel der Grund, daß viele unserer Litterarhistoriker über Ifflands Stücke mit einer gewissen Vornehmheit weggingen, als ob sie nur zum alltäglichen Repertoirebedarf gehörten, während sie bei den verlorensten Richtungen der Exzentrischen, die niemals ein Publikum gehabt, mit großer Vorliebe und Ausführlichkeit verweilten. So ist es in Deutschland zu der bezeichnenden Kluft gekommen, daß unsere Litteraturgeschichten andere Berühmtheiten kennen, als das Volk, und daß es zum guten Ton und zur feinen, gelehrten Bildung gehört, über Schriftsteller die Achsel zu zucken, welche ein halbes Jahrhundert lang auf alle Schichten der Nation den unmittelbarsten und bedeutendsten Einfluß ausübten. Der Litterarhistoriker hat ohne Zweifel die Pflicht, diesen Einfluß auf seine Quellen zurückzuführen und ebenso einen Rückschluß auf den nationalen Geist zu machen, wie umgekehrt aus den Bedürfnissen desselben auch den Wert solcher bedeutsam wirkenden Produktionen zu begreifen; aber auch vom bloß ästhetischen Standpunkte zeugt es von großer Inkonsequenz, die Dramen Lessings zu vergöttern und die Dramen Ifflands, die ihnen sowohl in der ganzen Richtung und Haltung, wie in der meisterhaften Technik ebenbürtig sind, nur beiläufig zu erwähnen.

Schiller, welcher vom Schauspiele nicht moralische Besserung, sondern sittliche Erhebung verlangte, hatte dabei das große Feld der Geschichte im

Auge und die Sittlichkeit des antiken Bürgertums, vergaß aber, daß das deutsche Volk noch kein öffentliches Forum hatte, daß die tiefsten Interessen der einzelnen im Leben der Familie wurzelten, und das Staatsleben nur nach außen hin, und wenn es zum Aeußersten gekommen, eine nationale Begeisterung anfachen konnte. Die Familie, das Haus, Weib und Kind, Liebe und Ehe waren die Schwerpunkte der bürgerlichen Existenz, die bei der großen Masse weder eine staatsbürgerliche, noch eine weltbürgerliche war. Der einzelne war an den Staat nur durch die Dienstpflicht und ihre Treue geknüpft. In der Familie und ihren Kreisen herrschte die Sitte. Da gab es nun Kollisionen genug, schon die Lebensalter riefen sie hervor. Der Redlichkeit und starren Förmlichkeit des Alters trat die Jugend mit einer gewissen freigeistigen Richtung gegenüber, welche nach mancherlei Ausschweifungeu in die rechte Bahn zurückgeführt wurde. Die Pflichten gegen die Familie werden durch lasterhafte Neigungen verletzt, durch Spielwut, Eifersucht, Ergeiz und Untreue, So sündigt der Gatte gegen die Gattin, der Sohn gegen den Vater, der Freund gegen den Freund. Alle diese Bilder waren aus dem Leben genommen und appellierten an die unmittelbarsten Sympathien des Gefühls. Dennoch scheint ein solches Thema wenig Variationen zuzulassen und überdies, da ihm der Duft und Zauber poetischer Perspektiven fehlt, aller äußerlichen Hilfsmittel des Effekts zu entbehren.

Hier tritt nun die Vorzüglichkeit der Ifflandschen Technik ein, deren Studium den Dramatikern der Jetztzeit nicht genug empfohlen werden kann. Iffland bediente sich niemals berauschender scenischer Mittel oder jener blitzartigen Entdeckungen und Ueberraschungen, durch welche die Dramatiker der porte-Saint-Martin und ihnen nacheifernd viele deutsche Skribenten den Beifall des Publikums erstürmen; aber der Organismus seiner Dramen war so ineinandergreifend, daß der Hörer von Anfang an in dies Netz eingefangen wurde und keine Masche desselben durchreißen konnte. Eine Scene ging mit Notwendigkeit aus der anderen hervor; keine war überflüssig, jeder Akt schloß eine Entwickelungsstufe der Handlung und wies auf den folgenden hin. So wurde ohne scenische Gewaltmittel eine warme und gleichmäßige Spannung erhalten. Die Charaktere waren, ohne allen Schwung, treu und richtig gezeichnet. Wo es eine psychologische Entwickelung galt, da war der Charakter von hause aus so angelegt, daß eine Umwandlung und Bekehrung durch seinen tüchtigen Fonds möglich gemacht wurde. Man hat den Ifflandschen Stücken oft die Gewaltsamkeit der Katastrophen zum Vorwurfe gemacht; doch Iffland rechnete dabei auf die Genialität der Darstellung, welche diese Lücken wirksam aus-

füllen sollte. Wie er selbst im Geiste der Rolle und durch Inspiration zu improvisieren liebte, so legte er gewagte Uebergänge in seinen Dramen auf eine genial improvisierte Darstellung an. Die Schule der Darstellung, welche Iffland zur Vollendung führte, eine Schule, die dem ideellen Aufschwunge, als dessen Repräsentant Fleck dasteht, abhold war, hat in den Ifflandschen Stücken ein ganzes Rollenrepertorium der dankbarsten Aufgaben erhalten. Die Diktion derselben ist einfach, nie exaltiert, klar und sicher, warm in der Sprache der Empfindung, von glücklichem humoristischem Anfluge, wo ihn die Charakteristik verlangt, überall aber die rechte Mitte mit mehr Takt als Aengstlichkeit wahrend. Das juste-milieu des Denkens und Empfindens, der Charaktere und Lebenslagen bezeichnet vollkommen den Standpunkt Ifflands, ein juste-milieu, das allerdings höheren Ansprüchen gegenüber seicht und trivial erscheinen mußte, aber da sein dramatisches Fahrwasser seicht war, brauchte auch sein Gedankenschiff keinen tiefgehenden Kiel.

„Albert von Thurneisen“ (1781) ist eines der wenigen Trauerspiele Ifflands und insofern interessant, als es den Kampf zwischen Liebe und Ehre, der in Calderons Cid in romantische Ferne gerückt ist, modernisiert. An die Stelle der ritterlichen Ehre tritt natürlich die militärische, deren Verletzung der Held sich aus Liebe zu schulden kommen läßt. Er verfällt daher dem Gesetze der militärischen Disziplin, deren dumpfe Luft über dem finsteren Soldatenstücke brütet. Iffland wählte hier den tragischen Ausgang; aber man sieht, wie er selbst sich nach einer versöhnenden Wendung sehnt. Die Trilogie: „Verbrechen aus Ehrsucht“, „Bewußtsein“ und „Reue versöhnt“ schildert uns einen Familiendiebstahl und seine Folgen. Der Dichter hatte anfangs durch den Edelmut des Oberkommissärs eine Vertuschung der That eintreten lassen und den jungen Ruhberg überhaupt durch das Unheil, das er angestiftet, zur Besinnung gebracht. Kaiser Joseph hatte indessen, wie Iffland selbst erzählt, nach einer Vorstellung des Stückes geäußert: — „ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgehn, wie der Verfasser.“ Dem energischen Monarchen schien die Rechtsverletzung einer strengeren Ahndung würdig und auf der anderen Seite Ruhbergs momentane Rührung keine hinreichende Bürgschaft für seine Besserung. In der That muß dem Staatsmann die Vertuschung des Verbrechens kein nachahmenswertes Beispiel dünken, da die öffentliche Gerechtigkeit auch eine öffentliche Negation des Unrechts verlangt. Das war eben die schwächliche Seite der Ifflandschen Moral, daß sie bei solchen tieferen Kollisionen sich auch an die Stelle des Rechts zu setzen wagte. Doch wollte Iffland die Besserung Ruhbergs in ausgedehnterer Weise

motivieren; daher schrieb er die beiden folgenden Stücke, in denen er ihn noch durch eine zehnaktige Hölle jagt. Ruhberg hatte aus Ehrsucht gesündigt, aus Ueberhebung über seinen Stand; doch gerade das Bewußtsein dieser That tritt seinem Ehrgeiz hemmend in den Weg und quält ihn innerlich, bis die sich verbreitende Kunde seiner Vergangenheit ihn um Stellung und Freundschaft bringt. Die moralischen Folgen eines selbst rechtlich unbestraften Verbrechens sind hier mit großer Gewandtheit geschildert. Das dritte Stück bahnt nun die Versöhnung an, die besonders dadurch eingeleitet wird, daß Ruhberg ein Duplikat seines Verbrechens bei dem Sohne seines Prinzipals verhindert. Die beiden letzten Stücke haben indes lange nicht die dramatische Kraft und Wirkung des ersteren, in welchem der Konflikt treffend motiviert und straff gehalten ist.

Zu Ifflands besten Produktionen gehören: „die Jäger" und „der Spieler," welche beide bis in die Gegenwart hinein sich auf dem Repertoir erhalten haben. „Die Jäger" nannte Iffland selbst ein ländliches Sittengemälde, da die Handlung mehr in Tableaux und Charakterschilderungen verläuft, die eigentliche Katastrophe aber an sich sehr unbedeutend ist, weil sie auf einem Irrtume beruht und nur durch Ifflands außerordentlich geschickte Behandlung einen großen Effekt hervorbringt. „Die Jäger" zeigen, was der Dramatiker mit den einfachsten Mitteln, durch Natur und Wahrheit, vermag. Von den modernen dramatisierten Dorfgeschichten unterscheiden sie sich wesentlich durch den Mangel an jeder sentimentalen Schminke und affektierten Naivetät. Die Charaktere des Oberförsters und der Oberförsterin, die schlichte, heftig durchfahrende Redlichkeit des ersteren, die eine Eigentümlichkeit des Charakters und nicht, wie im „Erbförster," eine philosophische Marotte ist, die geschäftige und geschwätzige Sorglosigkeit der zweiten sind so meisterhaft geschildert, der idyllische Hintergrund ist mit so sicheren Zügen aufgetragen. daß man sich in der beschränkten Welt und ihren gemütlichen Zuständen vollkommen heimisch fühlt und alles, was diesen einfachen Menschen begegnet, mit herzlicher Teilnahme aufnimmt. „Der Spieler" führt uns dagegen in eine Welt sozialer Zerrüttung, aus welcher sich der Held durch etwas gewaltsame Einwirkung von außen am Schluß zur Besserung aufrafft. Alle diese Besserungen sind indes prekair; denn der Autor kann für den Rückfall seines Helden nicht bürgen. Die Technik des „Spielers" ist ebenso trefflich, wie die der „Jäger"; der Charakter eines Posert ist originell, denn er entfernt sich von der Ifflandschen Schablone; und die edle Männlichkeit eines Hauptmann Stern und des Kriegsministers kontrastiert wirksam mit den schwächlichen und zerfahrenen Verhältnissen. In „Elisa

von Dalberg" (1792) sehen wir das zerrüttete eheliche Verhältnis des Fürsten durch die energische Wahrheitsliebe des Amthauptmannes und Elisas unschuldige, echte Naivetät wiederhergestellt: eine Aufgabe, deren Lösung durch glückliche Kombination der Scenen bewirkt wird. In den „Hagestolzen" (1793), von denen Schiller selbst sagt, es rege sich darin die wahre Poesie, und ihr Licht dringe an mehreren Stellen glücklich durch, herrscht ebenfalls große Einheit der Handlung, und die Charaktere des Geheimen Rats Sternberg sowie des Hofrats Reinhold, den Iffland vortrefflich in seiner Entwickelung aus einem grämlichen und hypochondrischen zum thätigen und durchgreifenden Manne darstellte, gehören zu den glücklichsten Gestalten der Ifflandschen Muse. Dasselbe gilt vom Kriegsrat Dallner in „Dienstpflicht" (1795), einem Charakter, der in seiner rigoristischen Rechtlichkeit typisch geworden.

Es würde zu weit führen, alle Ifflandschen Schauspiele genau durchzumustern, obwohl auch unter den weniger bekannten sich manches Treffliche befindet. Die Lustspiele Ifflands unterscheiden sich nur wenig von seinen Schauspielen, indem sie sich nicht zum freien Spiele des Humors erheben, sondern nur eine weniger ernste Kollision in etwas leichterem Tone durchführen. So könnte das Lustspiel „Herbsttag" ebenso gut ein Schauspiel heißen, da es viele rührende Scenen enthält und nur durch den humoristisch gehaltenen Charakter des alten Lizentiaten Wanner, das Urbild der „alten Magister", in eine heitere Sphäre gerückt wird. Das Lustspiel: „Hausfrieden" zeigt die Störung desselben an einigen glücklich kontrastierten Gruppen, aus denen besonders der eindrucksfähige Hofrat mit seinem Wachsherzen wirksam emportaucht. Der gemäßigte Konversationston wird auch in diesen Lustspielen treu gewahrt und nirgends durch geniale Arabesken durchbrochen. Dagegen tritt hier das häufige, trockene Moralisieren, ein Erbfehler Ifflands, den er mit vielen typischen Gestalten auf einige Lustspieldichter der Gegenwart vererbt hat, störender hervor, als in seinen Schauspielen, deren Grundgedanke überhaupt irgend eine goldene Maxime der bürgerlichen Moral ist, die sich am Schlusse bei bengalischer Beleuchtung gegen das Publikum verbeugt.*)

Mit Iffland beherrschte die deutsche Bühne August von Kotzebue, dessen einzige Aehnlichkeit mit ihm indes nur in seiner technischen Gewandtheit besteht, da er sowohl an Vielseitigkeit des Talents, wie an

*) Aug. Wilh. Iffland, dramat. Werke (16 Bde., 1798—1802, Stuttgart) Auswahl in 11 Bänden (1827). Vergl. Wilhelm Koffka, Iffland und Dalberg, (1865), Iffland als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne und seine Schriften. Zum Gedächtnis seines hundertjährigen Geburtstages (1859).

Witz und französischer Leichtigkeit ihm bei weitem überlegen war. Während Kotzebue im Ausland noch immer für einen der Koryphäen der deutschen Litteratur gilt, haben die deutschen Litterarhistoriker für ihn nur ein schmähendes Urteil, und der politische Haß, den er sich als Redakteur des „litterarischen Wochenblattes“ und als russischer Agent zugezogen, und der sich in der That des Burschenschafters Sand ein blutiges und dauerndes Denkmal setzte, ist nicht ohne Einfluß auf die Beurteilung des Schriftstellers geblieben. Unsere Litterarhistoriker, wie Wachler u. a. schildern Kotzebue als den Repräsentanten der ungeschminkten Gemeinheit, und in der That ist dies Prädikat für ihn fast stehend geworden. Kotzebues dramatisches Talent kann nicht hoch genug veranschlagt werden, wurde aber durch die vollkommene Gesinnungslosigkeit des Autors beeinträchtigt. Nicht als ob Edelmut und Großmut seinen Helden fehlte; aber gerade die schwächliche Gemütlichkeit, welche auch die herbsten sittlichen Kollisionen in einem Thränenbade auflöst, hat ihm diesen Vorwurf zugezogen. Neben dieser weichlichen Rührung geht eine an Zweideutigkeiten reiche Frivolität, leichter geschürzt, als die Musen Grécourts. Aber das alles ist für Kotzebue und seine proteusartige Gewandtheit nicht bezeichnend, denn er hat ebenso moralische Schauspiele geschrieben, wie Iffland, und heroische Tragödien, wie Shakespeare und Schiller. Das Bezeichnende ist eben diese bodenlose Beweglichkeit, welche sich mit Leichtigkeit in alle Formen schickt und jeden beliebigen Inhalt verarbeitet, die Prosa, den Jambus, den romantischen Versmischmasch mit gleicher Unerschrockenheit kommandiert und ebenso Rittertreue und Gespensterglauben, rührende Ehebrecherinnen und lustige Ehebrecher, tyrannische Wüteriche und fromme Prinzessinnen, unschuldige Zofen und verbuhlte Gebieterinnen, wimmernde Kinder und mordlustige Horden aus alter, mittlerer und neuer Zeit, aus allen Weltteilen, aus Peru, Kamtschatka, Egypten in buntester Reihenfolge schildert. Aber alle diese Stücke atmen einen Hauch des Talents, das auf dem Gebiete des Lustspiels mit aller Sicherheit einer großen Begabung auftritt. Doch allen fehlt jener Nerv der Gesinnung und der Hingabe, jener Ernst und jene Tiefe, durch welche der Genius seinen Werken ein dauerndes Gepräge aufdrückt. Sie sind flüchtig geschnitzelt, und alle etwa abgefallenen Späne muß man mit in den Kauf nehmen. Neben wahrhaft dichterischem Aufschwunge findet sich eine erschreckende Trivialität, neben blendenden Witzen die plattesten Einfälle. Es sind Improvisationen: Kotzebue ist unser größter dramatischer Improvisator. Was den geistigen Inhalt betrifft, da finden sich alle Blößen der Glaubens- und Gewissenlosigkeit; was aber die dramatische Form betrifft, die Konvenienzen der

Bühne, das geschickte scenische Arrangement, die wirksamsten Gruppierungen und Kombinationen, die schlagendsten Effekte, kurz, die Gabe glücklicher und geschickter Erfindung: da muß man das Talent dieses Mannes bewundern das für die dramatische Produktion in einer Weise organisiert war, die sich bis jetzt in Deutschland nicht wiederholt hat.

August von Kotzebue wurde 1761 in Weimar geboren und trat später in russische Dienste, die er bis zu seinem Tode nicht mehr verließ. In der klassischen Glanzperiode Weimars kehrte er in diese Stadt zurück und nahm teil an dem Dichterruhme der deutschen Koryphäen. Doch seine Sucht, Pamphlete und Pasquille zu schreiben, die ihn schon einmal von Weimar vertrieben hatte, brachte ihn in immer neue Konflikte mit den litterarischen Autoritäten. Er versuchte die Partei Schillers zur Opposition gegen Goethe zu bewegen, verdarb es aber mit allen Parteien, mit den Klassikern und Romantikern, und gründete in der deutschen Poesie eine neue Partei, die des gesunden Menschenverstandes, als deren Organ der von ihm und Merkel redigierte „Freimütige" auftrat. Der gesunde Menschenverstand, der als erster Minister nicht verächtlich ist, spielte als Souverain doch eine klägliche Rolle, um so mehr, als die Anfeindungen der poetischen Ueberhebungen und romantischen Schwindeleien zu sehr von persönlichen Gesichtspunkten ausgingen. Die Romantiker rächten sich im „Athenäum" durch die kritische Vernichtung Kotzebues, nachdem Aug. Wilh. von Schlegel schon 1800 „die Ehrenpforte für den Theaterpräsidenten Kotzebue" geschrieben und ihn mit allen seinen Stücken an einen burlesken Pranger gestellt hatte. Dies Urteil der Romantiker ist für die Folgezeit maßgebend geblieben; man ist gegen Kotzebues Talent stets ungerecht und verdammt seinen Charakter unbedingt. Hierzu trugen seine politischen Wandlungen und Schwankungen wesentlich bei. Anfangs Jakobiner und eifriger Gegner des Adels und der Vorrechte, verteidigte er später den Erbadel in seiner bekannten Schrift, wurde zwar, in russischen Diensten ein eifriger Gegner Napoleons, dann aber ein heftiger Verfolger der liberalen Forderungen und studentischen Bestrebungen nach den Befreiungskriegen. Hatte ihm sein Pasquillantenorgan, das ihm, wie vielen andern das Diebsorgan, angeboren schien, schon die Ungnade des Kaisers Paul und seine bekannte Verbannung nach Sibirien zugezogen (1800), so zog es ihm jetzt den Haß der studentischen Jugend und sein tragisches Ende zu (1819). Seltsame Ironie des Schicksals, die den skeptischen Lustspieldichter selbst zum Helden einer Tragödie machte! Bei der Beurteilung seines Charakters darf man indes nicht vergessen, daß er im Privatleben sehr harmlos und gutmütig, und nur seine vollkommene

Indifferenz gegen das Ideale die Ursache seiner geistigen Schwankungen war. Der gesunde Menschenverstand ist ein Gottes- und Geisterleugner; ihm ist die Idee ein Gespenst, der Glauben ein Unding; er analysiert alles und verändert seine Fronte mit der größten taktischen Gewandtheit. Wenn er auf keiner tieferen Grundlage ruht, wird er frivol und erfreut sich am Spiel seiner eigenen Fertigkeit. Wenn er produziert, braucht er den Witz und die Routine, er weiß zu kombinieren, er hat in der Tragik poetische Einfälle und stickt seine Blumen nach guten Mustern. Das dramatische Talent aber, dem der Boden der Gesinnung fehlt, überträgt sich ins Leben — das war die Achilleusferse Kotzebues. Der Dramatiker, der in seinen Charakteren den verschiedensten Ansichten und Standpunkten mit gleichem Geiste gerecht werden muß, kommt leicht in Gefahr, auch im Leben diese geistige Dialektik zur geltung zu bringen, wenn ihn nicht die Größe der Gesinnung davor schützt. Das war es, was Kotzebue fehlte, um ein Schiller zu werden, während ihm zu einem Goethe die olympische Hoheit der ästhetischen Weltanschauung fehlte. Daß er aber, unter ungünstigeren nationalen Voraussetzungen, unser deutscher Molière ist: das ist eine Gerechtigkeit, die ihm gewiß zu teil werden wird, wenn unsere burschenschaftlichen Litterarhistoriker ausgestorben sein werden. Kotzebues Fruchtbarkeit war unbegrenzt; darin ist er der deutsche Lope de Vega. Er hat außer einer Fülle polemischer Artikel, außer einer Menge autobiographischer Schriften und einigen Romanen über 100 Stücke hinterlassen. Fast alle haben die scenische Feuerprobe ausgehalten. Einige derselben sind in alle europäischen Sprachen übersetzt worden und haben deutsche Autoritäten wie Wieland, Jakobi, selbst Jean Paul zu Bewunderern gehabt. Goethe hat zeitlebens das Talent Kotzebues als bedeutend anerkannt. In Berlin, wo seine Erfolge die glänzendsten waren, wurden ihm mehr Auszeichnungen zu teil, als sie einem Schiller in aussicht gestellt worden. Er wurde vom König zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften, von der Königin Luise zum Vorleser ernannt (1804). Das sind Thatsachen, die dem Dichter mindestens eine kulturgeschichtliche Bedeutung zuerkennen, welche die Anklagen der romantischen Doktrinärs, die sich zum Teile eine weit gröbere Apostasie zu schulden kommen ließen, wenn nicht entkräften, doch auf das rechte Maß zurückführen kann.

Kotzebues erste Periode bezeichnen die Rührstücke; seine zweite die mehr heroischen Trauerspiele, welche von der Weimarschen Kultur beleckt waren — seine Lustspiele gehen durch beide Epochen hindurch. Durch das erste seiner rührenden Schauspiele: „Menschenhaß und Reue“ (1789) hat sich Kotzebue einen europäischen Ruf erworben,

und eine Künstlerin wie die Rachel in Paris trat noch bis in die letzte Zeit gern in der Rolle der Eulalia auf. In der That erinnert das Stück stark an die neufranzösischen Stücke der Boulevardstheater und die Werke ihrer deutschen Nachahmer. Dies Drama gemein zu finden, ist durchaus kein Grund vorhanden, denn es setzt nur einen Grundsatz der christlichen Moral in Scene. Wohl aber kann man sagen, daß dies nur in äußerlicher Weise geschieht. Die Besserung der Sünderinnen durch gute Werke paßt für ein Magdaleneninstitut, nicht für ein Schauspiel, welches die Buße der Sünde innerlich anpassen muß. Man kann mildherzig sein und Almosen austeilen und doch immer wieder die Ehe brechen. Diese Aeußerlichkeit geht durch das ganze Stück hindurch. Der Menschenhasser Mainau ist ebenso wohlthätig, wie die Büßerin Eulalie — warum sollten sie sich nicht wiederlieben, um so mehr, als über dem Ehebruche der Eulalie längst Gras gewachsen ist? Nichts in der Welt hätte sie gehindert, sich im ersten Akte so zu finden, wie sie sich im letzten finden, wenn nicht Kotzebue erst seine dramatische Maschinerie hätte spielen lassen müssen. Die Art, wie er dies thut, ist für alle seine Stücke bezeichnend. Erst tiefes Geheimnis, zwei dichte Nebelschleier um den Unbekannten und die Unbekannte; dann lüften sie sich leise, dann ahnt man Beziehungen; dann treten sie immer deutlicher hervor und steigern die Spannung; dann sehen alle klar durch einen effektvollen Schreck; dann wird durch geschickte Gruppierung von Kindern die Versöhnung erzielt. Dazwischen sind rührende Wohlthaten ausgestreut, wie sie unser dramatischer Großalmosenier liebt, und komische Episoden aus dem Gebiete jener naturwüchsigen Charaktere, die Kotzebue in Ernst und Scherz immer ins Vordertreffen stellt. Die theatralische Routine, wie die Appellation an die Weichherzigkeit des Publikums verfehlten nicht, eine große Wirkung hervorzubringen. Einer Zeit gegenüber, die allzu rigoristische Grundsätze festgehalten, wäre „Menschenhaß und Reue“ von wohlthätigem Einflusse gewesen; aber so diente das Stück nur dazu, die laxe Moral des Jahrhunderts zu fördern und, indem es die Sünde in einem Brei von Rührung aufweichte, die Schwäche des Menschen in seinen edeln Eigenschaften in bedenklicher Weise zu verknüpfen. Der Kampf gegen die konventionelle Macht findet sich zwar auch in Goethes und Schillers ersten Stücken, aber es kommt darauf an, ob man aus der Tiefe oder von der Höhe herab gegen sie kämpft. Dort rief der üppige Naturwuchs den schönsten poetischen Baumschlag hervor, während Kotzebue in seinen geistigen Niederungen nur Knieholz großzog.

So liebte er es, Rousseausche Naturkinder nackt der zivilisierten Gesellschaft und ihrer Moral gegenüberzustellen. Halbwilde Völker müssen

da besonders das weibliche Kontingent liefern. Dazu gehörte schon in dem Roman: „Leiden der Ortenbergischen Familie“ die Brahmine Welly, in „den Indianern in England“ (1789) die weltberühmte Gurli, deren Naivetät etwas waldmenschartiges hat; die sündige Kora in der „Sonnenjungfrau“ (1788), einem Stücke, dessen Moral eine Apotheose der Spatzenliebe ist! Nettchen in „Bruder Moritz der Sonderling“ (1791), der ein gewaltiger Starkgeist ist und alle gesellschaftlichen Vorurteile, zu denen u. a. auch die Blutschande gerechnet wird, verachtet. Ebenso erläutert „La Peyrouse“ die Möglichkeit der Bigamie und verlacht den englischen Galgen. Diese Stücke spielen meistens unter den exotischen Pflanzen. In ihnen zeigt sich „die Natur splitternackt, daß man jede Rippe ihr zählt,“ und zwar nach der Seite der Begierde. Eine andere Seite ihrer Bedürftigkeit stellen uns die Rührstücke dar, in denen Hunger und Elend spielen: „Armut und Edelsinn“ (1795), „der Opfertod“ (1798), „der arme Poet“ u. a. Hier bewegt sich Kotzebue auf demselben Terrain mit Iffland; nur ist Kotzebue äußerlicher in seinen Effekten, aber noch geschickter in ihrer Anordnung. Auch sucht er sich in der Regel aus der bloßen kleinstädtischen Bürgerlichkeit zu weiteren gesellschaftlichen Perspektiven aufzuraffen. Hierher gehören auch: „die üble Laune“ (1799), „die silberne Hochzeit“ (1799), u. a.

Wie glücklich Kotzebue in seinen Erfindungen war, das bezeugen besonders zwei Stücke: „das Schreibpult“ (1800) und „die Stricknadeln“, in denen er sich auch von seiner üblichen Schablone etwas emanzipierte. Die Stricknadeln zeigen uns die Bekehrung einer jungen Weltdame, die auf dem besten Wege ist, ihrem Gatten untreu zu werden und sich einem Seladon zu ergeben, durch den Edelmut ihres Mannes, dem dabei ein Vermächtnis der Schwiegermutter zu statten kommt. Das Stück war ein Impromptu auf ein gegebenes Thema, aber die Art und Weise der Durchführung ist so glücklich, die Schürzung des einfachen Knotens so spannend und psychologisch richtig, daß das Stück den Effekt, den es hervorbrachte, durch würdige Mittel erreichte. Dasselbe gilt von dem „Schreibpult,“ in welchem uns die Gefahren der Jugend geschildert werden. Ein junger reicher Kaufmann soll von einem Geisterbeschwörer, von einer auf die gute Partie spekulierenden Mutter betrogen werden, doch ein Fähnrich, der von dem ersten als Geist, von der zweiten als Bruder angeworben wird, um die Ehre des Mädchens zu retten, übernimmt diese Rollen nur, um den Betrug zu entlarven. Die Wirkung, die dieser aus der Rolle fallende Geist und Bruder hervorbringt, ist sehr drastisch. Die Verknüpfung der anderen, ernsteren Intrigue mit diesen komischen ist so geschickt, daß

wir dies Drama, abgesehen von einer etwas kecken Motivierung, für ein Meisterstück eines ineinandergreifenden dramatischen Organismus erklären. „Die Unvermählte,“ welche ein heutzutage wieder beliebtes Thema, die Würde des Jungfernstandes, behandelt, zeigt eine einfache Komposition, und nur das immer wiederkehrende Almosengeben bringt eine ermüdende Wirkung hervor.

Diese erste Gruppe der Kotzebueschen Dramen beginnt mit einer derb naturalistischen Tendenz und breitet sich allmählich zu einer die verschiedensten gesellschaftlichen Motive umfassenden Schaubühne aus. Aber dies Gemälde der bürgerlichen Welt genügte der Phantasie eines Schriftstellers nicht, welcher den Schlüssel zu einem ganzen Arsenal von Effekten besaß und neben dem Kleingewehrfeuer der bürgerlichen Rührung auch den Kanonendonner des Heroismus kommandieren wollte. Die Lorberen Schillers ließen ihn nicht schlafen; der Effekt, den dieser machte, schien ihm auch erreichbar, indem er ihn für einen theatralischen hielt. So griff er denn kühn in die Weltgeschichte hinein, und indem er anfangs nur biographische Schattenrisse und Einzelbilder aus ihr hervorholte, die er auch noch in seiner oft sehr unklassischen Prosa ausführte, wagte er sich später an ihre großen Katastrophen und nahm zu seinem idealistischen Aufschwunge den Jambus in seinen Dienst, den er zuweilen sogar nach Art der Romantiker mit einem aus allen Zonen zusammengelaufenen Versgesindel vertauschte. Das kamtschadalische Drama: „Benjowsky“, sowie „die Kreuzfahrer“ und „Johanna von Montfaucon“ bilden den Uebergang zu Kotzebues idealen Dramen, welche in Jamben nach Schillerschen und Shakespeareschen Mustern geschrieben sind. Jene drei Stücke gehören zu den bühnenwirksamsten Produktionen Kotzebues, und gegen den Heldenmut der „Johanna von Montfaucon“ und ihren fünfaktigen scenischen Spektakel verschwindet die Schillersche Johanna trotz aller Kampfscenen und Wunderthaten. Bei Kotzebue geschehen keine Wunder, da seine Heldin eine verständige Amazone ohne allen mystischen Anstrich ist.

Kotzebues ideal gehaltene Tragödien sind fast ganz vom Repertoire verschwunden und dem heutigen Publikum meistens unbekannt. Ihre Zahl ist nicht gering, und in allen finden sich Scenen von echt tragischem Gepräge und Stellen von echt poetischem Schwunge. Doch diese flüchtigen Ausstrahlungen eines angeborenen Talents reichten nicht aus, wo die Einsicht in das Kunstgesetz, der Nerv der Begeisterung und die tiefere, geschichtliche Weltanschauung fehlte. So wurde Kotzebue verführt, die Rührung in der historischen Tragödie nicht durch das erhebende Schicksal hervorzu-

rufen, sondern durch jene kleinlichen Motive, die er in seinen Schauspielen im Ueberflusse ausstreute. Einzelne Züge der Wohlthätigkeit und edler Aufopferung mußten einen aus großer Ueberzeugung hervorgehenden Heroismus ersetzen. Die beste dieser Tragödieen, wenigstens der Komposition nach, ist unstreitig „Octavia“, bei welcher ihm Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ vorgeschwebt haben mag. Octavia, die Schwester des Octavian und die verlassene Gattin des Antonius, eilt nach Alexandrien, um den Bruder mit dem Gatten zu versöhnen und den Bürgerkrieg zu beenden. Daß sie den treulosen Gatten um des Vaterlandes willen fast in den Armen der Cleopatra aufsucht, das ist in der That ein Akt des echt römischen Heroismns, der nach unseren Begriffen an die Grenzen sittlicher Möglichkeit streift. Indes ist die tragische Kollision klar und einfach und die Charakteristik treffend, obgleich der Charakter der Cleopatra, durch keinen Zug gehoben, etwas Megärenhaftes und Widerwärtiges hat. Die Diktion erinnert abwechselnd an Schiller und Shakespeare, und wenn einzelne Bilder gesucht erscheinen, wie z. B. „daß Leidenschaften mit den Menschen spielen, wie der Wallfisch mit der Tonne“, so haben doch andere eine bezeichnende, den Gedanken hebende Kraft, die sonst nur ein Attribut des echten Genius ist. So sagt Cäsar von Antonius:

Ja, ich verachte diese Gliederpuppe,
Von jeder Leidenschaft am Draht gezogen,
Mit einer Seel, auf deren Oberfläche
Ein jedes Lüftchen neue Wellen kräuselt,
In der sich alles spiegelt, Gutes, Böses.
Doch ohne Spuren, ähnlich dem Gewässer,
Wenn über ihm der Sturm die Wolken jagt.

Octavio dagegen sagt von ihm:

Denn wo ein Mann,
Der Zeder gleich, die aus der Erde bricht,
Die Scholle, die ihn drückte, selber hebt
Und endlich abwirft, o da ist mehr Kraft,
Als wo des Gärtners Hand dem Blumenkeime
Ein jedes Sandkorn aus dem Wege schob.

Ueberhaupt atmen die Scenen, die Octavia zuerst mit dem Bruder und dann mit dem Gatten hat, eine Wärme des Ausdrucks und der Gesinnung, die an die besten Muster erinnert. „Gustav Wasa“ und „Bayard“ sind schon mehr musivische Arbeit ohne die rechte dramatische Einheit, indem eine Reihe von Abenteuern und Begebenheiten, die sich in lockerem Zusammenhange ablösen, zu theatralisch wirksamen Scenen ausgesponnen ist. Ebenso wenig historischen Halt hat das deutsche Ordens-

stück: „Heinrich Reuß von Plauen" und „Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen", ein später von Grillparzer behandelter Stoff. Den Einfluß der romantischen Schule und der spanischen Muster, die sich durch eine forcierte Versvirtuosität mit dem nötigen Reimgeklingel auszeichnen, verraten die spätesten Produktionen Kotzebues, besonders „der Schutzgeist", in welchem das haltlose Talent dieses Autors sich mit der Drahtmaschinerie der Puppentheater behilft und seine Charakteristik nur in großen Klecksen aufträgt, während er vorher schon in der Kinderkomödie „die Hussiten vor Naumburg" unglaubliches in der fadesten und süßlichsten Manier geleistet hatte, indem er die Thränendrüsen gleichsam mechanisch zu rühren sucht und massenhaft auf die empfindsamen Gemüter Sturm läuft. Als Tragödie am besten angelegt scheint uns der in Prosa geschriebene „Ubaldo", der wie Octavia einen wahrhaft tragischen Konflikt enthält, aber ebenfalls durch die Ueberspanntheit eines mehr passiven Heroismus der Treue und Hingebung einen schwächlichen Eindruck macht. Es ist charakteristisch für diesen Autor, daß die Kraft bei ihm nur eine übermäßige Aufbauschung der Schwäche ist, und selbst bei verständigster Motivierung nur den Eindruck einer gewaltsamen und unnatürlichen Anstrengung macht.

Kotzebues eigentliche Lorberen wachsen auf dem Gebiete des Lustspiels, da seine rasche und scharfe Auffassungsgabe, seine souveraine Verachtung der Vorurteile, die Beweglichkeit seiner Phantasie und die Virtuosität seiner Darstellung ihn vor allen befähigten, Thorheiten der Mode zu geißeln und Einseitigkeiten des geselligen Lebens, wie Schwäche der Charaktere scharf zu beobachten und nachzuzeichnen. Seine Satyre ging nicht aus einer großen Gesinnung hervor, sie hatte keinen juvenalischen Ernst, welcher den Geist einer ganzen Epoche zu zeichnen vermochte, ebenso wenig eine aristophanische Bedeutung den nationalen Verhältnissen gegenüber. Kotzebues Charakter sympathisierte mit den Schwächen der Zeit, sein Verstand aber wußte sie zu analysieren, sein Talent sie wirksam zu schildern. Die Vorliebe zum Pasquillartigen war dem Lustspieldichter förderlich, der ja in den komischen Nüancen der Charaktere seine Hauptwirkung suchen mußte. Das Lustspiel ist ja nur der vom Humor kommandierte, taktische Aufmarsch und Konflikt von Persönlichkeiten, welche eine rein menschliche Thorheit oder die Thorheit einer bestimmten Zeit an sich darstellen. Wenn Lessing den Schöpfungskeim des modernen Lustspiels gepflanzt, so ist Kotzebue der Kunstgärtner, der ihn zu allen Varietäten der Blüte großgezogen. In der That hat das Lustspiel bis in die neueste Zeit die Typen der Charaktere, die Art und Weise der Verwickelung und

das technische Geheimnis des komischen Bühneneffekts von Kotzebue entlehnt, nur daß wenige Schüler ihren Meister erreicht haben. Der Kreis der gegebenen Gestalten und Intriguen ist sogar nur wenig erweitert worden. Schon in Kotzebues Schauspielen finden sich komische Episoden und Charakterzeichnungen von großer Wirksamkeit. In seinen Lustspielen liebte er im Gegensatze zu Iffland, welcher den ernsten Konversationston vorwalten ließ, die Hinneigung zur Posse, das keck Aufgetragene und derb Ausgeführte. Doch gab ihm hier sein scharfer Verstand das Maß, das seinem Pathos in den Tragödien fehlte, sodaß er sich von der eigentlichen Karikatur freihielt. Die schroffe Spaltung des deutschen geselligen Lebens in die verschiedenen Stände und ihre gegenseitige vorurteilsvolle Ausschließung bot lächerliche Seiten dar, welche dem Lustspieldichter willkommen sein mußten. Den Adel parodierte Kotzebue mit ungemeinem Witze im „Don Ranudo de Kolibrados", die kleinbürgerliche Beschränktheit in den „deutschen Kleinstädtern", die bäuerische Tölpelei im „Pachter Feldkümmel." In den Kreis des Lächerlichen paßte die Kollision zwischen den Anforderungen der hypernaiven Natur und den Einschränkungen der modischen Gesellschaft, die Kotzebue in seinen Schauspielen behandelt, besser, und so liebt es der Dichter, unverfälschte Naturburschen in ihrem Kontraste mit den zivilisierten Zirkeln zu schildern. Doch auf der andern Seite gab er den bedenklichsten Konflikten eine komische Lösung, wie in seinem witzigsten Lustspiele: „der Rehbock", in welchem der Geschlechtertausch aufs kühnste durchgeführt wird, und Verwickelungen, die zur Blutschande führen mußten, zuletzt als das ganz natürliche Ergebnis der Geschwisterliebe beklatscht werden. Dies Stück hat dem Autor vor allen den Vorwurf der Zweideutigkeit und Unsittlichkeit zugezogen, der mehr noch durch die Tendenz des Ganzen, welche die sittliche Liebe durch die sinnliche persiffliert, als durch die einzelnen Zoten gerechtfertigt ist. Dann geben ihm wieder wissenschaftliche Richtungen Stoff zur Verspottung geistiger Verkehrtheit, wie z. B. die Phrenologie, die er in den „Organen des Gehirns", und die Kantsche Philosophie, die er in der „Sucht zu glänzen" lächerlich machte. Andere Lustspiele und Possen, wie der „Wirrwarr", tragen ihren Zweck in sich selbst, im bunten Durcheinanderwürfeln und komischen Gruppieren von Charakteren und Situationen. Wenn es für den Organismus des Lustspiels wesentlich ist, daß sich in den verschiedenen Gruppen und konzentrischen Kreisen ein Grundgedanke spiegelt, der dem Ganzen ebensowohl Einheit, als Bedeutung giebt; wenn die Kunst des Lustspieldichters darin besteht, zwei oder drei Intriguen nicht parallel nebeneinander herlaufen zu lassen, sondern im Mittelpunkte eines Gedankens zu ver-

knüpfen; so muß man Kotzebues künstlerisches Streben gelten lassen, da er in vielen Lustspielen, in der „Sucht zu glänzen" u. a., selbst im „Rehbock" dies in einer Weise erreicht hat, welche bei Shakespeare von den kritischen Auslegern mit Bewunderung nachgewiesen wird. Ueberhaupt werden große Wirkungen auf der Bühne meistens nur durch Kunstmittel, die dem Wesen des Dramas angehören, erreicht, indem der theatralische Effekt ohne den dramatischen nur schwächlich ist. Es kommt daher statt eines vornehmen Achselzuckens, mit welchem man die praktischen Bühnenschriftsteller abfertigt, darauf an, diejenige Seite nachzuweisen, wo ihre Wirkungen aus der Erfüllung eines tiefgreifenden Kunstgesetzes hervorgehn, dessen Beobachtung von größeren, idealen Talenten oft mit Unrecht vernachlässigt wird. Kotzebues Erfolge beruhn nicht bloß auf der Koketterie mit der schwächlichen Schönseligkeit der Zeitgenossen, sondern auch auf der sorgfältigen Durchführung der dramatischen Einheit und auf der graziösen Verknüpfung geschickt eingeleiteter Intriguen, also auf wesentlich ästhetischen Vorzügen. Wenn wir außer seinen Originalarbeiten noch die vielen Bearbeitungen, z. B. „der Schule der Frauen" von Molière, „des Westindiers" von Cumberland, und seine Opern, in denen er nur das singen lassen wollte, was sich vernünftigerweise singen läßt, in betracht ziehn, so kommt eine Summe dramatischer Thätigkeit heraus, welche in Deutschland ohne Beispiel ist.*)

Eine gleiche dramatische Richtung wie Iffland und Kotzebue, obgleich ein persönlicher Gegner des letzteren, verfolgte Friedrich Wilhelm Ziegler aus Braunschweig (1760—1827), lange Jahre hindurch Schauspieler des Wiener Hoftheaters. Seine Hauptdramen, die in einer Ausgabe von 1791 erschienen, gehören dem vorigen Jahrhundert an. An Iffland erinnern Dramen, wie „die Mohrin," an Kotzebue Lustspiele, wie „Weltton und Herzensgüte". In jenem Drama liebt die schwarze Heldin einen Lord, dem sie das Leben gerettet, und wird von ihm wieder geliebt. Die Familie legt der Verbindung Hindernisse in den Weg; die Heldin will entsagen, wird aber eines Diebstahls verdächtigt, als sie das ihr gehörige Bild des Geliebten aus dem Pulte rauben will, in den es eine feindliche Tante des Helden verschlossen, und statt seiner eine andere

*) Eine Auswahl dramatischer Werke von August von Kotzebue ist neuerdings in 10 Bänden (Leipzig 1867—1868) erschienen. Sie enthält die besseren Lustspiele und einige ernstere Spektakelstücke. Doch fehlen in ihr die Dramen, alle ideal gehaltenen Tragödien. Die erste Ausgabe seiner „Sämtlichen Werke" war 1797 und 1798 in 28 Bänden erschienen, die zweite in 44 Bänden 1827—29. Seine sämtlichen Dramen sind enthalten in „Aug. v. Kotzebues Theater" (40 Bde., 1841).

Brieftasche nimmt. Die Verwickelungen lösen sich indes in befriedigender Weise. Das Stück ist geschickt entworfen, spannend und rührend zugleich. Die Vorliebe für Heldinnen aus unterdrückten, anders gefärbten Menschheitsstämmen hatte bereits Kotzebue in seinen Brahminentöchtern und Sonnenjungfrauen für die Bühne ausgebeutet, und so war lange vor Onkel Toms Hütte jene das Pult erbrechende Negerin eine Lieblingsgestalt des deutschen Publikums. Das Lustspiel; „Weltton und Herzensgüte" behandelt die Bekehrung eines lasterhaften Präsidenten zur Tugend ganz in Kotzebues weichlicher, beschönigender Manier. Am bekanntesten ist Zieglers Schauspiel: „Parteiwut" geworden, in welchem es ihm weniger auf die Darstellung der politischen Parteien zur Zeit des englischen Bürgerkrieges ankam, als auf spannende Situationen und Charaktere, die sich zu Paradepferden für die Schauspieler eigneten. Ein solcher Charakter ist der Oberrichter Gottlieb Kocke, ein politischer Parteigänger, bei dessen Gestaltung dem Verfasser die Fouquiers und Couthons der französischen Revolutionstribunale vor der ahnenden Seele schwebten. Die übertriebenen Kontraste dieses Charakters gaben den darstellenden Künstlern bis in die neueste Zeit willkommene Handhaben für die äußerlichsten Effekte ihrer Kunst. Auch Ritter- und historische Stücke hat Ziegler verfaßt.

Ganz im Geiste Kotzebues wirkte Julius von Voß aus Brandenburg (1768—1832), preußischer Offizier, wüst und frivol, aber treffender Sittenmaler in seinen kulturgeschichtlichen Romanen und Lustspielen. Seine Werke verhalten sich zu den Dichtungen der patriotischen Befreiungssänger wie die Jahre 1805 und 1806 zu 1813 und 1814. Doch er ist kein Juvenal und Persius unserer ruhmlosen Junkerepoche, sondern er schöpft nur wüste Abenteuer aus ihr und schildert die verwilderte Zeit, wie der „Simplicissimus" die soldatische Roheit während des dreißigjährigen Krieges. Besonders in den „Begebenheiten einer Marketenderin" (1809) erinnern viele derbkräftige Motive an den alten Volksroman und die ganze simplicianische Litteratur. Die Heldin heiratet mehr Männer als die Erzbetrügerin Courage im „Trutz Simplex". Ein Lieblingsmotiv ist die Verwechselung der Geschlechter, welche den Romanen von Voß einen hermaphroditischen Zug giebt und auch in vielen wie z. B. in „Don Vigo und Donna Cajetana" wiederkehrt. Husarenoffiziere, Ulanenbräute, französische Marketenderinnen sind die Heldinnen seiner übrigen Romane, in denen eine naßkalte Bivouacluft und die ganze Lüderlichkeit des Lagerlebens vorherrscht. Wenn man die epigonenhafte Verherrlichung des preußischen Junkertums von 1806, wie sie Georg Hesekiel in seinen Romanen versucht, mit den aus dem Leben jener Zeit heraus geschriebenen

Werken von Julius von Voß vergleicht, besonders mit den „Begebenheiten eines Offiziers, der wie Alcibiades lebte und wie Cato starb (1817)," so sieht man recht, wie die Verklärung einer tendenziösen Anschauung die kulturgeschichtliche Wahrheit entstellt. Jener Held, welcher wettet, ohne Hosen an Damen vorüberzureiten, jener Wachtstuben-Don Juan — und Hesekiels edle und patriotische „Kreuzritter" — welch ein Kontrast! Auch in den „Lustspielen" von Julius von Voß, die alle an der Grenze des Schwankes stehen (1807—1818), und in den „neuen Lustspielen" (1823—27) herrscht eine kecke Wachtstubenkomik, welche die Trümpfe mit den Fäusten auf den Tisch schlägt, ein herausfordernder Ton, ein lustiger Bowlenhumor! Besonders in jenen ersteren spiegelt sich die eigentümlich zersetzte Kultursphäre Berlins zur Zeit, als das Gebäude Friedrichs des Großen, wunderlich unausgebessert, durch die Erdstöße der Revolution und des Imperatorentums erschüttert wurde. Doch auch die späteren Stücke verraten nur zu sehr, daß gerade jene Epoche in Fleisch und Blut des Lustspieldichters übergegangen ist. Deshalb ist auch Voß rascher veraltet, als Kotzebue, und selbst einige modernisierte Aufstutzungen seiner Muse wie z. B. „Künstlers Erdenwallen", das Louis Schneider bearbeitete, konnten keinen dauernden Erfolg gewinnen. Das Stück stellt die Verderbnis der litterarisch-künstlerischen Kreise dar, in welche ein junger Mann und ein junges Mädchen vom Lande geraten. Noch weniger können Schauspiele, wie „die Liebe im Zuchthause", dem Geschmack der Gegenwart zusagen.

Zur Kotzebueschen Richtung gehörte auch Graf Friedrich Heinrich von Soden aus Ansbach (1754—1831), preußischer Geheimer Rat und Gesandter am fränkischen Kreise zu Nürnberg, ein tüchtiger, staatswissenschaftlicher Schriftsteller, dessen neunbändiges Werk über die Nationalökonomie (1805—24) diese Wissenschaft eigentlich in Deutschland eingeführt hat. Dem Theater wandte er seine Mußestunden zu und errichtete 1804 das erste stehende Theater zu Würzburg, welches er, wie später das zu Bamberg, längere Zeit leitete. Historische Stoffe behandelte er in seinen dramatischen Werken sentimental und familienhaft, wie Kotzebue, wenn er auch in der Form die Einfachheit der antiken und französischen Tragödie in einem oft seltsam lakonischen Stil anstrebte. Großmut ist wie bei Kotzebue ein Lieblingsmotiv. „Schah Sadi" nimmt sich das Leben, um zwei Liebende glücklich zu machen; „Franz von Sickingen" giebt seine Einwilligung zur Ehe seiner Tochter mit einem armen Hirten. Geschichtliche Buhlerinnen und fürstliche Geliebte: „Cleopatra", „Bianca Capello", „Inez de Castro", „Anna Boleyn", waren

Sodens Lieblingsheldinnen. In der „Macht der Wallungen“ (1791) wird ein Fürst durch eine tugendhafte Prinzessin bekehrt, in welche er verliebt ist; in „Aurora“ (1790) spielt die Heldin mancherlei phantastische Rollen und erscheint dem Geliebten bald als Satan, bald als engelhaftes Geschöpf seiner Einbildung. In der „deutschen Hausmutter“ (1797) lehnt Soden sich an Diderot, an Gemmingen, den Verfasser des „deutschen Hausvaters“, und an Iffland an und schreibt ein echt bürgerliches Rührstück. Die edle Fassung einer braven Hausmutter, die an ihrem Sohn, ihrer Tochter und Schwiegertochter nur Unerfreuliches erlebt, erregt die Teilnahme und die Thränen des Publikums. Ebenso empfindsam ist, bei aller kecken Frivolität, Sodens Hexameter-Idylle: „Emmy oder die zerbrochenen Eier“. Eine Schweizer Unschuld hat, als sie mit einem Korb Eier auf den Markt geht, ein Liebesabenteuer mit einem Kosackenoffizier, bei welcher Gelegenheit ihr die Eier zerbrechen. Ein Motiv à la Grécourt und ganz sentimental behandelt!

Auch Heribert von Dalberg, der Mannheimer Theaterintendant, mit welchem Schiller in einer im ganzen wenig förderlichen Beziehung gestanden (1749—1806), hat einige Stücke im Kotzebueschen Stil verfaßt, unter denen ein „farbiger“ Held nicht fehlt, der Negersklave „Orinocko,“ der seine Geliebte ermordet, um sie den Nachstellungen der Weißen zu entziehen. Sein „Mönch von Carmel“ (1787) verdient Erwähnung als Vorläufer der Schicksalsstücke. Auch der Schauspieler Beil schrieb, wie Iffland, Dramen, z. B. „die Spieler,“ „Armut und Hoffahrt“ u. a., nur mit größerer Leidenschaftlichkeit.

So hatte sich neben dem Idealismus Schillers und Goethes der Realismus Ifflands und Kotzebues in großer Breite und Ueppigkeit des deutschen Theaters bemächtigt, und wenn jener Idealismus zu den Ausartungen des Gedankens, die wir bei den Schicksalstragöden finden, die Grundlage gab, so entnahmen diese doch auch der ausgebildeten Routine der Realisten mancherlei Motive und Effekte, die zum Erfolge ihrer Schöpfungen wesentlich beitrugen.

Achter Abschnitt.

Auflösung des klassischen Ideals. Fortsetzung:

Die Schicksalstragöden: Zacharias Werner, Adolf Müllner, Franz Grillparzer, Ernst Houwald.

Schiller hatte in seinem „Wallenstein“ das Schicksal dem Anscheine nach in eine astrologische Perspektive gerückt, in Wahrheit aber in die Brust des Helden selbst verlegt. Ebenso schien es in der „Jungfrau“ wie eine magische Gewalt mit dunklen Einflüsterungen über den Wolken zu schweben, während es doch nur auf rein menschlichem Boden stand. Anders trat es in der „Braut von Messina“ auf, wo es als eine dunkle vorherbestimmte Notwendigkeit, teils auf antiker, teils auf romantischer Grundlage, die Selbstbestimmung der Helden in sein magisches Netz einfing und zum bedeutungslosen Spiele machte. An diese Verirrung knüpfen jene Dramatiker an, die man gewohnt ist, unter der Bezeichnung „Schicksalstragöden“ zusammenzufassen, obwohl jeder von ihnen nur in einem einzigen Stücke diesem Gedankenmonstrum seinen Tribut abgetragen, und sie im übrigen eine von einander ganz abweichende Richtung verfolgten. Werner geriet in die abstruseste Romantik, während Müllner sein „Schicksal“ mit nüchternem Verstande nach Kriminalakten zurecht machte, Grillparzer mit künstlerischen Intentionen und in meist klassischer Form produzierte, Houwald aber mit süßlicher Geziertheit Gift und Honig durcheinander mischte. Die Prädestination, welche in der größten Aeußerlichkeit, als Erbstück der Familie, als ominöses Datum, als Namenszug auf einem Bilde u. s. w. auftrat, hob die Zurechnungsfähigkeit der Helden auf und machte sie zu Marionetten, die an geheimnisvollen Drähten tanzten. Die antike Weltanschauung in dieser Verzerrung auf moderne Verhältnisse zu übertragen, war eine offenbare Thorheit. Denn die moderne Prädestination besteht in etwas ganz Anderem, in der dunkeln Naturseite des individuellen Charakters, die zu einer dämonischen Macht heranwachsen kann; und ein Materialist, welcher die Handlungen der Menschen aus der Körperkonstitution aus Stockungen des Pfortadersystems, aus Hirn- und Herzfehlern motiviert, wird, so einseitig seine Auffassung sein mag, doch eher eine menschliche Saite berühren, als jene Apostel eines Schicksals, das nur ein Gespenst der krankhaft erhitzten Einbildung und eine unglückliche Ueberlieferung des Familien-Aberglaubens ist. Die Aeußerlichkeit, in der es auftritt, gab der Satyre willkommenen Stoff, und Platens „verhängnisvoll

Gabel," sowie Castellis „Schicksalsstrumpf" trafen hierin gleich die schwächste Seite dieser ganzen Richtung.

Zacharias Werner (1768—1823), aus Königsberg gebürtig und von den düstern Einflüssen der Hamannschen Gedankenmagie in seiner Entwickelung mitbestimmt, gab mit seinem „24. Februar" (1815) den Ton an, und dieser war der Grundton des Leitakkordes, welcher von den Schillerschen Dramen zu den eigentümlichen Schicksalstragödien hinüberführte, sowie Werner auf der andern Seite die Auflösung des klassischen Ideals und seinen Uebergang in die romantische Verwilderung aufs deutlichste in seinen Stücken darstellt. Werner war eine jener großen Begabungen, die durch einen sonderbaren Unstern sich weder im Leben, noch in der Kunst zu orientieren verstehn, weil die vorwiegende Macht des Gemüts, das sich über seine Interessen nicht klar zu werden vermag, und die Spiele einer ungeregelten Phantasie das verständige und ästhetische Maß nicht zur Geltung kommen lassen. Während das Genie sich aus der Gährung zur Klarheit hindurcharbeitet, geraten diese Talent. immer tiefer in die Gährung hinein, und ihr Lebenslauf bewegt sich mit allen seinen Schöpfungen in absteigender Linie. Königsberg ist von jeher die Stadt der geistigen Extreme gewesen. Neben dem weltbewegenden Verstande eines Kant und seiner imponierenden Nüchternheit stand die ahnungsvolle Offenbarungsmystik eines Hamann nnd ihre verworrene Trunkenheit; neben der rationalistischen Aufklärung der adamitische Pietismus; neben der liberalen und radikalen Fortschrittspartei die Reaktion in starrster Gestalt. Gegenden, in denen die Natur nicht gewissermaßen durch eine schöne Mitte versöhnend den Geist aus seiner eigenen Welt in eine außer ihm lebendige, feste Harmonie herausreißt, bestimmen leicht die geistige Entwickelung zu einem eigensinnigen Brüten, das sich einseitig in seine eigenen Konsequenzen verliert. Zacharias Werner und Amadeus Hoffmann müßten in der That für zwei seltsame Repräsentanten der Stadt „der reinen Vernunft" und ihres Kritizismus gelten, wenn man die dort fortwuchernde Hamannsche Richtung in Anschlag zu bringen vergißt.

Zacharias Werner hatte seinen Vater früh verloren und wurde unter den Einflüssen einer geisteskranken Mutter erzogen, deren fixe Idee der religiösen Sphäre entnommen war. Sie glaubte nämlich, die Jungfrau Maria zu sein und den Weltheiland geboren zu haben. Dieser Weltheiland selbst führte ein sehr regelloses Leben, hielt sich 1795—1801 als Beamter in Warschau auf, verheiratete sich in dieser Zeit dreimal und ließ sich dreimal scheiden. Später lebte er in Königsberg und in Berlin, wo ihn die Romantiker ganz in ihre Kreise zogen. Nach einem Aufenthalte in

Weimar und in der Schweiz, wo Frau von Staël seinen stammelnden Offenbarungen mit Andacht lauschte, ging er 1809 nach Rom und 1811 zum Katholizismus über. 1813 ließ er sich in Wien zum Priester weihen und predigte dort mit weniger Verstand und Humor, als ehemals Abraham a Santa Clara, wenn er ihm auch manche volkstümliche Grimassen abgelernt hatte. Hier starb er, ohne seinen Entschluß, in den Orden der Redemptoristen zu treten, ausgeführt zu haben, im Jahre 1823.

Diese wechselnden Lebensverhältnisse spiegeln sich in seinen Werken und bilden ziemlich scharfe Einschnitte seiner Entwickelung, die zuletzt in vollendete seraphische Poesie- und Gedankenlosigkeit ausartete. Werner hatte ein ursprüngliches dramatisches Talent von realistischer Tüchtigkeit, die Gabe, Charaktere durch kleine Züge bedeutend hinzustellen, und wußte die scenischen Mittel ebenso phantasievoll zu beherrschen, wie in grandioser Weise in Anwendung zu bringen. So war er für die historische Tragödie vortrefflich organisiert, um so mehr, als auch der Schwung des Gedankens und Andacht und Wärme des Gemüts, die Sehnsucht, etwas geistig Bedeutendes zu gestalten, in ihm lebendig waren. Aber gerade dieses Brüten in den Tiefen des Gemüts wurde bei ihm zur dämonischen Macht, die über seine Vorzüge gespenstisch übergriff, mit jedem Stücke mehr in den Vordergrund trat und zuletzt in einem Gemisch von Sang und Klang und phantastischem Bilderwust die Kraft der dramatischen Gestaltung erstickte. Leider haben wir in Deutschland Entwickelungen von Talenten, welche der Entwickelung des Wahnsinns vollkommen ähnlich sehen. Immer kleiner, schwächer wird der Tag der Seele; alle bedeutenden Kräfte des Geistes werden zuletzt von jener mächtigen Gewalt absorbiert, die als Monomanie beginnt und als Verwirrtheit endet. Es ist in der That ein bedauerliches Zeichen, daß ganze litterarische Richtungen, welche nicht nur den Zeitgenossen imponierten, sondern sogar von den politischen Großmeistern beschützt wurden, eigentlich aus ganz abnormen Seelenzuständen hervorgegangen sind, die mehr in das Gebiet der Seelenheilkunde gehören, als in das der Litteratur. Das Interessante solcher pathologischen Entwickelungen hat mit dem Interesse an der objektiven künstlerischen Leistung nichts gemein; es geht aus dem Interesse hervor, das die raffinierte Bildung an allen Mißbildungen und Verzerrungen nimmt, nachdem ihr die organische Gesundheit langweilig geworden. Werner hatte offenbar von seiner Mutter den Keim einer Geisteskrankheit geerbt, die bei ihm nicht vollständig zum Ausbruch gekommen ist, aber doch seinem Talente die Spitze abbrach. Das Gerüst der Wernerschen Dramen ist in der Regel großartig, jedoch mehr episch breit als dramatisch niet- und nagel-

fest. Er liebt die epische Malerei selbst in den Dekorationen und läßt stets mehrere Ströme der Handlung nebeneinander herlaufen, ohne sie zu einem Hauptstrome zu vereinigen. Es ist schwer, aus vielen seiner Dramen den eigentlichen Helden herauszufinden. Dagegen giebt es in allen Charaktere, in denen die Schillersche sittliche Energie sich zu einer Potenz erhebt, die an das Karikierte grenzt, Kraftmenschen, nicht im Sinne der Stürmer und Dränger, sondern im Sinne einer an Barbarei grenzenden Strenge der Pflichterfüllung oder mit jener titanischen Größe des Strebens, für welche kein gewöhnlicher Maßstab ausreicht. In Werner liegt daher die Wurzel, aus der später die Grabbesche Richtung hervorging. Durch seine Art und Weise zu charakterisieren unterscheidet sich indes Werner wesentlich von Schiller, indem er es liebt, das Realistische herauszukehren und die Naturseite des Menschlichen so reich zu dotieren, daß sie dem idealistischen Kapitale das Gegengewicht hält. Bei Schiller sind die Helden durch das Feuer der sie bestimmenden Gedanken zu idealer Menschlichkeit geläutert; ihr erstes Auftreten schon zeigt das volle Gewicht ihres Wesens. Werner dagegen baut seine Charaktere allmählich auf aus einer Menge von Eigenheiten, und die geistige Einheit und Bedeutung der Persönlichkeit schimmert erst spät durch das festgebaute Gebäude. Dies giebt indes den Gestalten lebendige Wahrheit und dramatischen Kern, ja oft eine an Shakespeare erinnernde humoristische Originalität. Daher kommt auch in die Wernerschen Dramen eine frische, dramatische Bewegung, ein anschauliches Leben, eine Fülle von Begebenheiten, die allerdings nicht immer Thaten sind, denen auch die straffe dramatische Einheit fehlt, die aber doch durch wirksame Bilder und Gruppen erfreuen.

Die theatralische Drapierung der Wernerschen Tragödien übertrifft an Glanz und Pomp noch die Schillersche. Man denke nur an die Ausstattung des Templerordens und an den mystischen Glanz seiner Mysterien, an die geheimnisvollen Sitzungen „der Söhne des Thals," an den Reichstag zu Worms und an die Scenen der Bilderstürmer im „Luther," an die polnische Hochzeit und die Kampfscenen im „Kreuz an der Ostsee," und man wird einräumen, daß Werner der deutschen Bühnenregie im scenischen Arrangement der Massenbilder und großer geschichtlicher und kirchlicher Tableaus, sowie im brillanten Aufgebote von Kostüm und Dekorationen das Höchste zugemutet, ohne die Grenzen der scenischen Möglichkeit zu überschreiten. Darin lag aber unmittelbar der Uebergang in das Opernhafte, das bei Werner noch durch die Neigung seines Gemütes zum Phantastischen begünstigt wurde. In der That spielt der Gesang in den verschiedensten Abstufungen vom einfachen Volksliede bis zum Chorale und

bis zu jeder Art von Kirchenmusik eine große Rolle in den Wernerschen Stücken, die sich zum Teile in die Oper auflösen. Die gespenstigen Gestalten und die verschiedenen Geister, die einmal notwendig zum Rollenrepertorium seiner Stücke gehören, mußten ihre Geheimnisse musikalisch ausplaudern, da der Inhalt derselben zu bodenlos war, um sich in der gewöhnlichen dramatischen Weise aussprechen zu lassen. Bei Shakespeare sind die Geister dramatische Gestalten, haben ihre bestimmten Zwecke und greifen wesentlich in die Handlung ein. Die Wernerschen Geister aber sind um ihrer selbst willen da, legendenartige Figuren, die ihren eigenen Vergnüglichkeiten nachgehn. Sie tauchen aus einem mystischen Urgrunde auf, der wie eine zweite dunkle Welt hinter dieser ersten steht und sein Geheimnis nur in banger Ahnung den Gemütern erschließt. Die klare Entfaltung des Lebens muß für ungenügend gelten, wenn sie nicht das Symbol für irgend eine ungekannte Tiefe ist. Daher das ewige Symbolisieren bei Werner, das Ineinanderschachteln von mysteriösen Einwirkungen, das Hineinragen einer Traumwelt und ihrer Phänomene in die wirkliche; daher seine Vorliebe für den geheimnisvollen Formalismus des Ordenswesens, für alles, hinter dem sich viel suchen, bei dem sich viel denken läßt, wenn auch nie ein klarer und bestimmter Inhalt. Diese Geisterwelt mit ihren Geheimmitteln muß uns auch über die Roheit der sinnlichen Martern hinwegheben, die von Werner mit großer Vorliebe und Virtuosität geschildert werden. Werner ist darin ein wahrer Hunne — auf einige Foltergrade mehr oder weniger, auf das Totschlagen mit Keulen, das Zerren bei den Haaren, das Verbrennen in den Flammen, das Sieden in großen Kesseln u. dgl. kommt es ihm weiter nicht an; ja er wählt gern solche barbarische Stoffe, bei denen haarsträubende Gräuel ein unumgängliches Zubehör sind. Je gröber der Körper angepackt wird, desto feiner verhimmelt die Seele, desto mystischer ist ihre Ekstase. So hängt die Grausamkeit mit Wollust und Andacht zusammen. In der That ist Werners Geisterwelt nur eine raffinierte Sinnenwelt, in der sich das ätherisierte Bedürfnis in ekstatischer Weise ausspricht; denn das ist das Geheimnis aller mystischen Liebe. So bietet uns dieser Dramatiker das merkwürdige Schauspiel, das anscheinend Unverträgliche in sich zu vereinigen, eine derb naturalistische Charakteristik und eine sublimiert-phantastische Tendenz.

Sein bedeutendstes Werk bleiben immer „die Söhne des Thals" (1801—1803), welche in zwei Teile zerfallen, „die Templer auf Cypern" und „die Kreuzesritter." Das Geheimbundswesen, das im vorigen Jahrhundert in Blüte stand und in Goethes „Wilhelm Meister"

und in andern Dichtungen den poetischen Hintergrund bildete, bis es in neuester Zeit in Gutzkows „Rittern vom Geiste" auf den modernen Horizont visiert wurde, befruchtete die Phantasie Werners mit mystischen Anschauungen und jenen Dämmerungsgedanken, welche das Unaussprechliche in ahnungsvollem Tone zu verkünden streben. So bilden „die Söhne des Thals" eine Reihe geheimnisvoller Hüllen, die sich nach und nach abschälen, bis der eigentliche Kern zum Vorschein kommt, der freilich für den Verstand noch immer eine sehr harte Nuß bleibt. So lange dieser tiefste Gedanke und Inhalt des Bundes nur durch die äußeren Verhüllungen durchschimmert, nur als wunderbare Bewegkraft die Handlungsweise der Hauptcharaktere bestimmt, so lange imponiert er, wie alles Rätselhafte, daß die Phantasie beschäftigt; sobald er aber seinen letzten Trumpf ausgespielt hat, so befinden wir uns trotz aller äußerlichen beiherspielenden Magie in einer mißlichen Enttäuschung, indem das innere Triebwerk der Maschinerie dem Umschwunge der zermalmenden Räder keineswegs entspricht. Schon der Tempelorden hat seine Geheimnisse, die besonders bei der Aufnahme der Akolyten ihre schwierige Rolle spielen. Da bewegen wir uns in den unterirdischen Grüften, bei kolossalen Skeletten mit geheimnisvollen Büchern und Vorhängen, Schwertern und Palmen, bei kolossalen Teufelsköpfen mit kolossalen goldnen Kronen, goldenem Herzen in der Stirn, rollenden, flammenden Augen, Schlangen anstatt der Haare u. s. f. Nach einigen dunkeltönenden Sprüchen wird die Mähr von dem gefallenen Meister erzählt; der Teufelskopf wimmert nach Erlösung. Der Neophyt muß ihm das Herz aus der Stirn, das Kreuz vom Nacken nehmen, darüber wegschreiten, die Lippen des Teufelskopfes küssen, versinkt dann mit ihm und den Skeletten, wird wieder emporgehoben u. dgl. m. Der Inhalt dieser Mysterien ist: „Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung." Dann sehen wir die feierliche Aufnahme ins Ordenskapitel nach allen geschichtlichen Formalitäten, dann wieder den geheimnisvollen Ausschuß der Wissenden mit seinen Zeremonien. Doch der Tempelorden bildet nur die Tochterloge, hinter welcher in noch tieferem Geheimnisse eine Mutterloge waltet. Werner hat nun den originellen Einfall, diese Mutterloge als die Vernichterin des Ordens darzustellen, der seinem reinen Gedanken nicht mehr entspricht. Molay aber, der geopfert werden muß, wird von denen, die ihn opfern, als ein zweiter Christus verehrt, der Flammentod überhaupt nur in kühnster Todesmystik als eine Läuterung angesehen, so daß die Exekutoren dabei mit den Delinquenten in höchst gemütlicher Weise verkehren. Der strenge Ketzerrichter, der Erzbischof Wilhelm von Sens, ist ein Lehrling „des Thales," der den Orden den großinquisitorischen Flammen überliefert. Der Kampf

zwischen seiner mystischen Pflichterfüllung und seinen menschlichen Regungen macht ihn zu einer interessanten Figur, die noch dadurch gewinnt, daß wir den wirklichen Zusammenhang seines Wirkens mit jenen „Söhnen des Thals" anfangs nicht ahnen.

Die „Geheimnisse des Thals" übertreffen noch die Geheimnisse des Tempelordens: wir werden erst im fünften Akte des zweiten Stücks in die Vorhallen des Allerheiligsten, noch später in das Allerheiligste selbst eingeführt. Der Gedankeninhalt, der da zu tage gefördert wird, enthält im ganzen nicht mehr, als die Weihe der Entsagung und Opferung für das Höhere, den Kampf gegen Unvernunft und Laster. Als solche Kämpfer werden in buntester Reihenfolge der Prometheus und der Messias, Horus, Wischnu, Eros und Thor angeführt. Die Gedanken, die der alte Adam entwickelt, sind freilich dunkel genug, so daß Robert mit Recht sagen kann:

Du wirfst mich in ein Chaos von Ideen!

Die scenische Dekoration ist desto magischer. Liegende Sphinxe, Lotosblumen und Rosenstöcke, verborgene Stimmen walten in den Vorhallen des Thals und rufen ein Entzücken hervor, in dem alles verschwimmt:

„Bin ich zur Unterwelt entrückt? — ich höre
Die tiefen Wasser rauschen, Winde brausen —
Der Sphärenklang der ewigen Gestirne
Tönt in mein trunknes Ohr, und brennend glühn,
Wie bunte Sterne, Blumen um mich her!
Ist das ein Hain? — sind jene Flammen Blätter?
Und dies melodisch schreckliche Getön,
Das aus den Blättern säuselt und den Lüften —
Ich halts nicht aus — ich muß in diesen Tönen —
In diesen Wogen muß ich untergehn! —
Mein Innerstes — es muß zerfließen — Sehnsucht —
Unnennbar — bin ich noch? Ihr Lüfte — Wogen —
Ich hier — und dort — und überall — verschwommen —
Zerrissen — aufgelöst — in Schwestertropfen —
Im Blütenstaub — und doch so selig — oh! —

In dieser zerflossenen Stimmung ist der Lehrling für die hohen Offenbarungen am empfänglichsten. Wie muß nun erst das Innere der Thalshöhe auf ihn wirken, das ganz mit Licht und Gold bekleidet ist, wo auf zwei Seiten eines mit Rosen bedeckten Hügels die beiden Aeltesten und sechs Alte des Thales sitzen, in Gold- und Silberstoff, feuerfarben, wassergrau, luftblau gekleidet, vor sich kleine griechische Altäre mit einem flammenden Rauchfasse und einer Harfe; wo der Großmeister erscheint, in der Gestalt eines schönen Jünglings in ein langes, blutfarbenes Gewand gehüllt, mit der Dornenkrone und der Kreuzesfahne, wo dann alle Elemente

brausen und die kolossale Bildsäule der Isis brennend im Vordergrunde erscheint! In der That überwiegt dieses dekorative Element mit seiner Kulissenmystik in „den Söhnen des Thals," deren Komposition mehr episch, als dramatisch ist. Der ganze Templerorden ist der Held der Tragödie, deren erster Theil: „die Templer auf Cypern" eigentlich nur eine umfassende Schilderung des Ordens und seiner Charaktere und die Vorbereitungen zur Abreise enthält und in der Haupthandlung das dramatische Interesse vermissen läßt, daß in den Episoden lebendiger vorherrscht, Ebenso zeigt uns der zweite Teil bereits die Untersuchung in vollem Gange und den Orden dem Untergange geweiht, so daß auch hier die eingestreuten Hemmungen nur eine spärliche Spannung hervorrufen. Dagegen sind die Charakterbilder von großer dramatischer Kraft und lebendiger Zeichnung. Der Großmeister Molay selbst mit seiner Energie und Thätigkeit, der Komthur in wackerer Greisenhaftigkeit, Philipp von Anjou, der heftige Exprior Heribert von Montfaucon, die halbkomischen Figuren des Kapellans Cyprianus und des Ritters Noffo, der feurige Robert d'Heridon, der eitle Franz von Brienne bilden in „den Templern auf Cypern" Charaktergruppen von hohem Interesse, welche das Talent Werners in seiner schönsten, noch verheißungsvollen Blüte zeigen. In „den Kreuzesbrüdern" spannt die mystische Tendenz den Bogen der Charakteristik zu straff; die Charaktere, wie der Erzbischof von Sens u. a., greifen über das menschliche Maß hinüber und entwickeln eine Energie, die so mystisch-kolossal ist, daß sie über alle humanen Sympathieen hinausgeht. Nur der Charakter des Königs und des wackern Seneschalls hebt sich mit Klarheit und Schärfe hervor. Die einzelnen Scenen aber sind alle von einer durch theatralische Mittel gehobenen Lebendigkeit.

Im „Kreuz an der Ostsee" (1806) verschwindet nun die dramatische Kollision, der dramatische Hauptheld, die Energie der Diktion ganz im Massenhaften und Opernhaften; das Genrebild nimmt in lärmender Ausführung den Vordergrund ein; preußische und polnische Sittenschilderungen, grotesk und brutal; Hochzeitsscenen und Kampfscenen bei mystischer Beleuchtung; Heilige, die als Spielleute nach ihrem Tode umherwandeln und mit den Flämmchen, die um ihren Scheitel wehn, uns ganz in das Gebiet der Legende versetzen; die mystische Ueberwindung des Todes: das alles giebt eine Summe lyrisch-musikalischer Wirkungen, welche dem eigentlich Dramatischen nur einige derbe Charakterzüge und spannende Situationen übrig lassen. Noch opernhafter ist „Wanda, die Königin der Sarmaten" (1808). Dagegen sind Luther in „die Weihe der Kraft" (1806) und „Attila" (1808) wieder zwei gewaltige Heroen, welche her-

kulische Kraftstücke der Wernerschen Muse produzieren. „Martin Luther“ ist wohl Werners gelungenstes Schauspiel, reich an schwunghafter Begeisterung und kerniger Charakteristik, an großartig und würdig dargestellten geschichtlichen Scenen. Luther selbst ist ebenso treffend geschildert, wie Kaiser Karl und die Fürsten, die sich durch ihre Reden auf dem Reichstage selbst zeichnen. Wie wirksam ist die Schlußscene des ersten Akts, die Verbrennung der päpstlichen Bulle vor den Thoren Wittenbergs! Wie köstlich und drastisch in genrebildlichem Rahmen sind die Familienscenen, der Besuch der Eltern Luthers bei ihrem Sohne! Die Gestalt der „Katharina“ selbst hat etwas Energisches, und der Uebergang von Haß zu Liebe an ihr ist ergreifend, wenn auch schon hier die Traumbildnerei des Dichters vorspukt, welche das Stück mit den mystischen Episoden der Liebe zwischen der Hyazinthenjungfrau Therese und dem Karfunkeljüngling Theobald entstellen. Diese mystische Phantasterei war gerade in einem Stücke, welches den kernhaften Charakter Luthers schilderte, durchaus nicht am Platze, indem sich diese geschmacklosen Arabesken eines kranken Gemüts neben der frischen und vertrauensvollen Gesundheit des Helden und seiner geistigen Thaten wunderlich ausnehmen. Wie Luther die Menschheit von innen heraus reformiert durch die Kraft des Geistes, so schwingt Attila über sie die Geißel der Nemesis und bringt der Gerechtigkeit tausend blutige Opfer. Diese hunnische Vorsehung, die hier nicht als bloße Naturgewalt, sondern als bewußtes Strafgericht auftritt, bricht über das entartete Rom herein, dessen Verfall uns nicht bloß erzählt, sondern durch eine Menge treffender Züge gezeichnet wird. Nur eine Heldengestalt, Aëtius, erhebt sich aus den Ruinen der Weltbezwingerin, aber auch seine Größe verschmäht den Verrat nicht, um zu siegen. Es ist ein fesselndes Schauspiel, diese beiden Titanen mit einander ringen zu sehn, sowie es auf der andern Seite tragisch empfunden ist, den Attila durch das Racheschwert der Hildegunde, eines altdeutschgespenstigen Frauencharakters, fallen zu lassen, den sich zur Nemesis aufspreizenden Erdensohn gerade durch die gekränkten Empfindungen der einzelnen, die seine weltgeschichtliche Mission zertritt, dem Tode zu weihn. Der kindische Kaiser und der gedankenvolle Priester Leo, welcher den mystischen Chor der Tragödie bildet, sind glücklich entworfene Charaktere. Attila und Luther beweisen, daß Werner nächst Schiller von allen deutschen Dichtern am meisten für die geschichtliche Tragödie organisiert war, weil in ihm der Sinn für geschichtliche Größe lebte, wenn er sie auch nie von einem Anfluge überschwenglicher Verzückung freizuhalten verstand.

Zu den krassesten Schicksalstragödien gehört Werners „vierundzwanzigster Februar (1815), der in einem Akte eine Fülle verhängnis-

voller Gräuel enthält. Die Diktion und die Metrik werden darin mit genialer Lüderlichkeit behandelt; doch ist die Motivierung verständiger als in Werners anderen Stücken, die schweizer Staffage mit Sorgfalt und realistischer Tüchtigkeit ausgemalt, die Farbe einer düsteren, ominösen Stimmung von vornherein über das Ganze ausgebreitet, und wenn auch die Erzählung in der ersten Hälfte des Stückes überwiegt, so ist sie doch nicht ein müssiger und weitschichtiger Vorbau, sondern führt uns gleich mitten in die Handlung ein und gehört mit zu ihren Faktoren. Das Stück selbst enthält eigentlich einen in Scene gesetzten Sohnesmord durch den eigenen Vater; aber seine Antecedentien sind ein Vatermord und ein Brudermord. Alle diese Familiengräuel geschehen an einem fatalistischen Datum, dem 24. Februar. An bösen Vorzeichen fehlt es nicht. Wie sich das Schicksal hier nach dem Datum richtet, und sein böses Wetter nach dem Kalender fabriziert, so werden auch andere äußerliche Dinge unheimlich beseelt; ein Nagel fällt mit den Kleidern von der Wand, ebenso das große Messer, das corpus delicti; kurz, das äußerliche Fatum spielt ganz in die Welt des krassen Aberglaubens hinein. Komisch ist es, wie Werner in seinem „Prolog für deutsche Söhne und Töchter", den er 1814 bereits als gläubiger Katholik schrieb, das 1811 gedichtete heidnische Stück mit einem Mäntelchen der Rechtfertigung zu behängen sucht. Er nennt es ein „heidnisches Lied vom alten Fluche"; er will darin „den stets gespannten Bogen, den immer vollen Köcher des Erzfeindes" gezeigt haben; doch stellt er ein „im frommen, christlichen Glauben blühendes Lied vom Segen" in Aussicht. Ohne Zweifel ist seine „Kunigunde die Heilige, römisch-deutsche Kaiserin" (1815) die Erfüllung dieser Verheißung. Da in neuer Zeit soviel von einem christlichen Drama die Rede war, welches als etwas Neues die ganze Bühne und das ganze Volk geistig reformieren sollte, so ist es wohl nicht überflüssig, auf diese „Kunigunde" hinzuweisen, die ganz im fashionablen Stile der „Siegelinde" christlich ist, nur daß die Phantasie Werners wirklich einen exzentrischen Schwung besaß, der den Glauben an seine legendenhaften Fresken und wunderthätigen Gestalten auch bei anderen erwecken konnte, während man bei der süßzierlichen Glasmalerei von Redwitz immer das Gefühl hat, daß die Heiligen und ihr Schöpfer nur ein kokettes Augenspiel treiben. So ist auch hier das Neue, das so prätentiös auftritt, nur eine matte Wiederholung des Alten. Wenn man den Inhalt der Wernerschen „Kunigunde" von seinem mystischen Aufputze entkleidet, so enthält er eine ganz dramatische Kollision: den Kampf zwischen dem formalen Rechte und dem höheren Rechte der guten That und des guten Gewissens. Kaiser Heinrich II. führt Krieg

mit dem Markgrafen Harduin von Italien. Ehe es zu der entscheidenden Schlacht kommt, sucht die fromme Kaiserin Kunigunde, ohne Wissen ihres Gemahls und in Begleitung eines treuen Ritters Irner, durch ihre heilige Ueberredung den Markgrafen zum Frieden zu stimmen. Dies gelingt ihr; alle geben ihr Wort, über diese nächtliche Missionspartie zu schweigen. Bei der Rückkehr wird sie indessen erkannt, muß sich vor Kaiser und Heer aus ihrem Pilgergewande entpuppen, und da sie sich nicht rechtfertigen darf, so wird sie nach Reichsrecht des ehelichen Treubruchs angeklagt. Der Sohn Harduins, Florestan, der sie schwärmerisch liebt, kämpft für ihre Unschuld im Gottesgerichte, besiegt seinen Gegner, stirbt aber an seinen Wunden. Das ist alles dramatisch lebendig, theatralisch pomphaft und wirksam. Ihre Unschuld kommt durch einen heiligen Einsiedler ans Licht, und sie wandert ins Kloster, nachdem sie am Schlusse der Tragödie in einer Vision in unmöglichen Versen die ganze deutsche Geschichte aus dem Himmel abliest und „Germanias Gloria" hell vor sich sieht. Maria Theresia, Preußens Luise und der Märtyrer Pius tauchen als namhafte Lichtbilder und Bekämpfer des „leuchtend verworfnen Luzifer", hinter dem sich an einer Stelle der alte Fritz zu verstecken scheint, aus dem Gloriengewölke hervor. Der dramatische Legendenstil in dieser „Kunigunde", der natürlich mit dem einfachen fünffüßigen Jambus unzufrieden bald zu Alexandrinern, bald zu Trochäen greift, klingt oft recht mittelalterlich und ungenießbar, wenn sich auch in einzelnen Scenen Werners dramatische und charakteristische Kraft nicht verleugnet. Die Scene zwischen Harduin und Kunigunde atmet vor allen jene Innigkeit und Brünstigkeit des siegesgewissen Glaubens und der „himmelstürmenden" Andacht. Einige Proben der heiligen Beredsamkeit zeigen am besten, zu welchen eigentümlichen mystischen Wendungen sich die Wernersche Poesie zugespitzt hat, obgleich, weit mehr als bei Redwitz, die Magie des poetischen Talents noch diese Verirrungen verklärt.

Kunigunde (gen Himmel blickend, vor sich):

Zeuch' in dies wüste Herz,
Die Hoffnung — Kind der Wüste! — Und Freudenvater Schmerz!

Zu Harduin, während die hervorbrechende Morgendämmerung mittlerweile angefangen hat, die Kapelle etwas zu erhellen.

Fühlst du die Lebensbäche rinnen,
Der duft'gen Blüten leises Wehn?
Sie wollen Freude sich gewinnen!
Kann Freude aus dem Haß entstehn?

Dann hört man das Frühmettenglöcklein klingen:

Hörst du die Glöcklein klingen
Zum Frühamt?! Es entfleucht die Nacht! —
Hörst du die Morgensterne singen?
Der junge Tag — er ist erwacht! —
(vor sich:)
O woll' ihn, Gnade, fest umschlingen,
Dein Strahl, der Schmerz, ist angefacht!
Sein Auge zuckt — es starrt voll Thränen! —
Umfass' ihn, ew'ger Liebe Sehnen!

Dann auf die Kniee stürzend und mit gen Himmel gerichteten Blicken und Armen mit großer, immer steigender Inbrunst betend:

Geh' auf in ihm, du Kreuzesleben,
Das Paradiese tilgt und schafft!
Du, dessen Macht den Tod verlacht,
Steh' auf in ihm aus Grabesnacht.

Später wird die Andacht immer brünstiger; die Verse entlaufen den metrischen Zügeln; die Gedanken werden verwildert:

„Um Gnade, Gnade, will ich schrei'n!"

Werners letzte Tragödie: „Die Mutter der Makkabäer" (1820) atmet jenen abstrakten Heroismus des Märtyrertums, der so massenhaft auftritt, daß er gar nicht mehr wirkt, da ihm jeder Kontrast fehlt. Die Größe der Gesinnung in dieser „Salome" ist so überspannt, daß sie keine Sympathieen finden kann. Alles ist hier grell, auf die Spitze getrieben; die Phantasie des Dichters ist durch die Märtyrerlegenden verwirrt und krankhaft geworden und gefällt sich in der grellen Schilderung der physischen Qualen und ihrer Ueberwindung durch heroische Ueberschwenglichkeit. Nur die Charaktere des Antiochus und Judas Makkabäus entfalten einzelne echt dramatische Züge, welche die Verirrungen eines ursprünglich kräftigen Talents doppelt bedauern lassen.

Als Lyriker ist Werner unbedeutend, denn in den drei Bänden Gedichten, die wir von ihm besitzen, fehlt das künstlerische Maß, die sichere Form, der klare Inhalt. Sie zeigen nur den traurigen Entwickelungsgang dieses Talents, welches auch in seinen dramatischen Leistungen das klassische Ideal in einer steigenden romantischen Verwilderung auflöste. Seine „geistlichen Gedichte" enthalten fromme Exerzitien und Legenden im Stile der Andachtsbücher, feiern die Tugenden und Sakramente und neben einigen Generalvikaren auch in einer mystischen Kanzone den Raphael Sanzio.*)

---

*) Zacharias Werners Ausgewählte Schriften erschienen 1840 (13 Bde.). Den 14. und 15. Band der Sammlung bildet eine Biographie und Charakteristik

Den schärfsten Gegensatz gegen Zacharias Werner bildet Adolf Müllner (1774—1829), Dr. der Rechte und Advokat in Weißenfels, der im Mittelpunkte der Schicksalsdramen steht und nicht bloß durch seine poetische Praxis, sondern auch mit theoretischer Kritik und Rabbulisterei das modernisierte Oedipusfatum vertrat. Wie Zacharias Werner durch überschwengliche Phantasie, so wird Adolf Müllner durch einen nüchternen Verstand charakterisiert, zu welchem die Gabe, sich fremde Muster anzueignen, hinzutrat. Da dies moderne Schicksal wenig Verstand hatte, so befand sich unser advocatus diaboli in dem traurigen Dilemma, sich für etwas zu begeistern, was seinem Wesen ganz fremdartig war. Er fand daher den Ausweg, den schlagenden Punkt in seinen Schutzschriften des Schicksals ganz zu übergehn und durch eine unerlaubte Begriffserweiterung dies Schicksal überhaupt als das Eingreifen einer höheren Weltordnung in das menschliche Treiben darzustellen und alle großen Dramatiker zu Mitschuldigen seiner ästhetischen Sünden zu machen. Das Schicksal aber, das in alttestamentlicher Weise die Sünden der Väter an den Kindern heimsucht und an den Unschuldigen in äußerlicher Art veraltete Flüche realisiert, widerspricht sowohl der christlichen, als auch der menschlichen Weltanschauung in ebenso herausfordernder Weise, wie dem Wesen der modernen, auf beide begründeten Dramatik, welche die poetische Schuld nur dem Helden ins Gewissen schieben, nicht aber ihn zum Sündenbocke für veraltete und fremde Schuld und Flüche machen darf. Es würde hier zu weit führen, nachzuweisen, wie sehr sich diese moderne Zufallswirtschaft mit der geborgten antiken Schicksalsschminke auch von der antiken Tragödie und ihrem auf nationalem Glauben ruhenden Fatum unterscheidet. Nur erscheint es schon heutzutage unbegreiflich, wie Stücke von solchen unsinnigen sittlichen Voraussetzungen ein ganzes Dezennium hindurch die deutschen Bühnen beherrschen und ihren Autoren einen europäischen Ruf verschaffen konnten. Das deutsche Theater war damals zu einem Theater der porte Saint-Martin geworden, nur daß es für seine Verirrungen einen kunst-philosophischen Schimmer borgte und seine Giftbüchsen unter klassischer Etikette feilbot. Das große Publikum kümmerte sich wenig um die ästhetische Berechtigung dieser tragischen Paradepferde mit antikem Gebiß; aber das Unheimliche, Gespensterhafte, Ueberreizte, der Hauch des Aberglaubens und alle die kriminalistischen Daumenschrauben,

---

Werners von Dr. Schütz. Von Werners Dramen hat sich nur Martin Luther auf der Bühne erhalten, den neuerdings (1876) Julian Schmidt mit einer Einleitung wieder herausgab.

die in den meisten Scenen derselben angebracht waren, wirkten stoffartig auf die Nerven und Sinne der Menge.

Müllner ist nun der vorzugsweise kriminalistische Dramatiker; seine Akte entwickeln sich wie Aktenstücke vor unsern Augen. Er opferte nur an den Altären des Schicksals, weil er dabei so recht in den Eingeweiden des Verbrechens wühlen und den Pitaval in einer höheren Potenz in Scene setzen konnte. Man denke nur an die ungeschickten, juristisch breiten Expositionen im „Yngurd“ und in der „Albaneserin“, an diese Verworrenheit der Verwandtschafts- und Familienverhältnisse, welche die Voraussetzungen seiner Tragödien bilden, und deren Knoten mit der Spitzfindigkeit eines Advokaten geschürzt sind! In der „Albaneserin“ beginnt sogar im dritten Akte eine neue, höchst weitschweifige Exposition, welche abermals ein ganzes Knäuel von Antecedentien entrollt. Man denke an diese Fülle von Verbrechen, die in seinen Stücken vorkommen und aus den gefährlichsten Paragraphen der Carolina entnommen scheinen! Der kleine „neunundzwanzigste Februar“ enthält ja in einem Akt Incest und Kindesmord! Ein Verstand, der auch das Verstandlose sophistisch zurechtzumachen wußte, war unläugbar der Kern der Müllnerschen Begabung, deren poetischer Schimmer stets etwas fremdartig Angeflogenes behielt. Ein Dramatiker mit scharfem Verstande wird die Voraussetzungen und die Entwickelung des Dramas sorgfältig motivieren; er wird die Scenen nicht ungeschickt kombinieren, hin und wieder einen glücklichen Effekt treffen und an gesteigerten Stellen das rhetorische Pathos und den Witz der Leidenschaft zur Geltung bringen. Dies sind in der That auch die Vorzüge der Müllnerschen Dramen, aber sie sind mühsam aufgebaut, nicht mit freiem Trieb, wie echte Dichterblüten, aus dem Boden des Genius emporgewachsen. Darum dies Hölzerne im Grundgerüste, dies Geschraubte und Steife in den Linien und die schwankende Grundlage, welche mit der fixen Idee des Baumeisters zusammenhing. In der metrischen Form schwankte Müllner zwischen Calderon und Shakesspeare, zwischen dem Trochäus und dem Jambus, den er gerade in dem nordischen Drama „Yngurd“ durchweg reimt, obgleich der Reim hier zum Kostüm des ganzen und zur wilden, barbarischen Handlung so wenig paßt, wie zu den zerhackten, ungraziösen Versen. Dieselbe Willkür und Unsicherheit herrschte in seiner verschiedenartigen Auffassung und Behandlung der Schicksalsidee. Die Bestimmbarkeit seiner Phantasie durch fremde Muster ist leicht nachzuweisen, denn sein „neunundzwanzigster Februar“ erinnert an den „vierundzwanzigsten“ von Werner ebenso deutlich, wie seine „Albaneserin“ an Schillers „Braut von Messina.“

Der „neunundzwanzigste Februar" (1812) sperrt den Oedipus in ein Försterhaus. Der Förster Walter ist mit seiner Schwester vermählt, ohne es zu wissen. Als er es erfährt, mordet er seinen Sohn. Der Wernersche Kunz thut dasselbe. Hier haben wir wie dort ein verhängnisvolles Datum, einen rotangestrichenen Tag im Kalender. Doch bei Werner entwickelt sich die Handlung mit einer unheimlich spannenden Notwendigkeit, mit dramatischer Intensivität, während bei Müllner das Schicksal in die Handlung nur hineinplatzt. Bei Werner hat die ganze Staffage etwas Dämonisches; er ruft erst die Stimmung hervor, die das Schreckliche erträgt. Müllnern dagegen mißlingt dies gänzlich, trotz aller gezwungenen Sentimentalität und aller Kniffe, deren Absicht man zu deutlich merkt. Der altkluge Knabe Emil hat etwas Widerwärtiges. Was wir bei Werner glauben, das glauben wir bei Müllner nicht. Ja, der Dichter glaubte selbst nicht an die innere Wahrheit seiner Komposition; darum schwächte er sie in einer Umarbeitung „der Wahn" durch einen Putativ-Incest und Mordconat zu einem Rührspiele ab, in welchem das Schicksal, nach einigen vergeblichen Versuchen, sich geltend zu machen, pensioniert wird. Am bekanntesten ist Müllners Namen durch „die Schuld" (1816) geworden, eine Tragödie, in deren erster Scene schon die ominöse Saite platzt, ein Vorfall, welcher symbolisch auf die mangelhafte Besaitung der Schicksalslyrik hinzudeuten scheint. Die theatralische Geschicklichkeit und die auf gesunden Füßen laufenden Trochäen sind die einzigen Verdienste dieses Stückes, das nicht einmal das Verdienst der Originalität in Anspruch nehmen kann. Das Fatum der Müllnerschen „Schuld" wandert indes nicht von Geschlecht zu Geschlecht; es ist einfacher Art, die Erfüllung des Fluchs einer Bettlerin, welcher einen „Brudermord" diktierte. Der Held, Graf Hugo, hat seinen Bruder umgebracht, ohne zu wissen, daß es sein Bruder war, um dessen Gattin, Donna Elvira, zu heiraten. Der Gegensatz zwischen „Nord" und „Süd" spielt in naturphilosophischen Erörterungen in das Schicksalsstück hinein. Der „Zwiespalt der Natur", der in diesem „Grafen Oerindur" zu tage kommt, ist eine Spitzfindigkeit des Dichters, welche zusammen mit dem bramarbasierenden Benehmen des Mörders einen sehr erkältenden Eindruck macht.

Während „die Schuld" durch ihre theatralische Präzision bühnengerecht ist, sind Müllners „König Yngurd" und „die Albaneserin" mehr im Shakespeareschen Stile gehalten und überschreiten weniger durch den Reichtum der Handlung, als durch die Weitschweifigkeit der Ausführung das Bühnenmaß. Müllner wählte hier eine uralte, sagenhafte Zeit, einen dunkeln lokalen Hintergrund im Norden und Süden. „Die Albaneserin" (1820)

gehört ganz in das Gebiet der Schicksalstragödien, wenn auch hier kein Familienfluch verwirklicht wird, sondern nur der Fluch eines Hingerichteten, welcher dem König Basil verkündet, daß ihm „Ein Weib beider Mütter Söhne rauben werde.“ Das ist mit einer unbedeutenden Variation auch der Inhalt der Braut von Messina. Freilich motiviert Müllner die Katastrophe ganz anders, nicht ohne Gewandtheit, und sucht durch den Edelmut der Brüder, von denen der eine seine Liebe geopfert hat, der andere das Leben opfert, ihren Untergang doppelt rührend und ergreifend zu machen. Während indes Schiller das Herz seiner Beatrice frei von jeder Trübung durch eine Doppelneigung erhält, wird Müllners Albana in der Entzweiung ihrer Neigung unklar. Der wahnsinnige Enrico, der Arzt und der Narr erinnern an Shakespearesche Typen. Die Tragödie enthält neben geistreichen Gedanken manche glückliche Wendung des leidenschaftlichen Pathos. Dasselbe gilt von „König Yngurd“ (1817), dem besten der Müllnerschen Trauerspiele, das am wenigsten am Schicksalswahnsinn krankt. „Yngurd“ ist eine kräftige nordische Heldengestalt, die in manchen Zügen an „Macbeth“ erinnert. Die Kriegsscenen, die Scenen der wilden, wahnsinnigen Brunhilde sind markig gezeichnet und werden durch Oskars und Aslas zarte Liebe gemildert. Oskars beabsichtigte Ermordung, sein Selbstmord, Yngurds Kampf und Reue: das hat alles Kraft und Mark, aber keine originelle Färbung. Alle diese geharnischten Gedanken und Ausbrüche der Leidenschaft gemahnen uns wie die Melodieen eines Quodlibets an altbekannte Tonverbindungen. Müllners Lustspiele: „der angolische Kater“, „der Blitz“, „die Zurückkunft aus Surinam“, „die Vertrauten“, „die Onkelei“, enthalten manche glückliche Kombination des Witzes in Situation und Dialog, lehnen sich aber auch vielfach an fremde Muster an und lähmen die freie Beweglichkeit der Konversation durch den mit der Cäsar-Kandare steif trabenden Alexandriner. Von diesen Lustspielen haben „die Vertrauten“ die munterste dramatische Bewegung, wenn auch das Motiv, daß zwei Liebhaber gleichzeitig auf den Gedanken kommen, sich in einer Verkleidung bei der Geliebten einzuführen, etwas keck ist; der „angolische Kater“ behandelt eigentlich eine „Zote“; die „Zurückkunft aus Surinam“, die nach Voltaires femme qui a raison behandelt ist, hat ein sehr zeitgemäßes Motiv; denn was kann zeitgemäßer sein, als der Zorn eines bürgerlichen Kaufmanns, der bei seiner Heimkehr aus der Fremde die Tochter mit einem Edelmanne und den Sohn mit einer adeligen Dame verheiratet findet, wobei sie einen glänzenden Aufwand machen, der aber verzeiht, als er erfährt, das Geld für den neuen Aufwand komme von den Zinsen eines von seiner

Frau kaufmännisch verwerteten Kapitals? Das ist ja ganz eine Variante auf „Sacs et parchemins“ und „Soll und Haben.“

Etwa im Jahre 1820 hörte Müllner, der inzwischen preußischer Hofrat geworden war (1817), auf, dramatische Werke zu schaffen und begann als Kritiker thätig zu sein. Er redigierte nach einander das „Litteraturblatt“ zum Morgenblatt, seit 1823 die „Hekate“, seit 1826 das „Mitternachtsblatt“. Als Kritiker war er einseitig, rabbulistisch, verbittert und persönlich, und kaum ein anderer deutscher Schriftsteller ist in so viele Prozesse verwickelt worden, auch mit den namhaftesten Buchhändlern, wie Cotta, Brockhaus und Vieweg, wobei sich der Advokat ganz in seinem Elemente fühlte. Auch sein unleugbarer Witz war nur der Witz des Sachwalters, der am liebsten eine verlorene Sache damit schmückt.

Franz Grillparzer hat von allen diesen Dichtern die größte künstlerische Begabung, welche nach schöner Rundung und Geschlossenheit der Dichtungen hindrängt und auch der Diktion eine maßvolle, klassische Färbung und am geeigneten Orte hinreißenden, poetischen Aufschwung erteilt. Seine Vorzüge beruhn auf der strengen Wahrung „der Einheit der Handlung“, auf der Einfachheit der ineinandergreifenden Komposition, auf der lebendigen Darstellung der Leidenschaften und ihrer Entwickelung von ihren ersten Anfängen bis zum stürmischen Ausbruche. Die charakteristische Zeichnung ist bei ihm sicher und fest in ihren Konturen; doch es fehlt nach antikem und romantischem Vorbilde die Fülle der individuellen Züge. Grillparzer gehört zu den hervorragenden Talenten, denen, um eine nationale Macht zu werden, nur ein fester und bedeutender geistiger Standpunkt fehlte. Denn nur dieser giebt eine durchgreifende Selbständigkeit, eine nachweisbare Entwickelung und die originelle Bestimmtheit der Form. Doch Grillparzer hat etwas Molluskenartiges; dies weiche Anschmiegen und Nachgeben, dieser gänzliche Mangel an eigener Souverainetät des Gedankens wird in der Poesie so leicht zu einer Gleichgültigkeit der Form gegen den Inhalt. Seine Entwickelung bietet gar keine Einschnitte, keinen Anfang, kein Ende; er hätte das erste Stück ebensogut zuletzt, wie das letzte zuerst schreiben können. Er lehnte sich an alle möglichen Muster an, an die Antike, an Goethe, an Shakespeare, an Calderon; er schrieb Schicksalstragödien, hellenische Trauerspiele, dramatische Märchen und geschichtliche Stücke; er verherrlichte die glückliche und unglückliche Liebe; er dichtete die phantastische Trägödie des Ehrgeizes; er apotheosierte die bis zum Knechtssinn übertriebene Diensttreue; seine Diktion war bald reich an lyrischen Blüten und glänzenden Schilderungen, bald bewegte sie sich in strenger dramatischer Gemessenheit; er stellte sich

bald auf die rein menschliche Basis Shakespeares, bei dem der Charakter das Schicksal bestimmt, bald huldigte er dem blind waltenden Fatum, das sich in den Familien mit düsterer Notwendigkeit forterbt. Merkwürdigerweise war er in seinen antiken Tragödien modern und in seinen romantisch-modernen antik, wenn auch in der mißverstehenden Weise der Schicksalsdramatiker. So blieben diese oft blendenden dichterischen Krystallisationen ein zufälliges Gefüge, das wohl in der bestimmten und klaren Form anschoß; aber es fehlte dieser reichen Welt der geistige Mittelpunkt, der ihre Ausstrahlungen mit Energie zusammen gehalten hätte, ein Mittelpunkt, den selbst Zacharias Werner trotz seiner exzentrischen Richtungen nicht vermissen ließ.

Grillparzer, 1791 zu Wien geboren, studierte anfangs die Rechte, wurde 1811 Erzieher in einer Grafenfamilie und begann 1813 bei der K. K. Hofkammer seine Beamtenkarrière, die er in langsamem Aufsteigen fortsetzte; er wurde 1824 Hofkonzipist, 1833 Archivdirektor, 1856 als Hofrat in den Ruhestand versetzt. Sein äußeres Leben blieb ohne jede tiefergreifende Anregung. Die Einförmigkeit der Beamtenlaufbahn wurde nur durch Reisen nach Italien und Griechenland unterbrochen. Offenbar war die Stickluft der österreichischen Bureaus in vormärzlicher Zeit keine für die Entwickelung des dichterischen Talents gedeihliche Atmosphäre. Auch fand der Dichter erst in später Zeit eine seinem Talent gebührende Anerkennung. Im Jahre 1847 wurde er in die Akademie der Wissenschaften aufgenommen, 1861 zum lebenslänglichen Reichsrat ernannt. Die Feier seines achtzigjährigen Geburtstages 1871 verwandelte sich in ein großartiges nationales Dichterjubiläum, bei welchem Oesterreich Grillparzer als seinen Klassiker auf den Schild hob, und der Kaiser, die Aristokratie und das Volk wetteiferten in den Auszeichnungen, die sie dem Dichter zu teil werden ließen. Daß Oesterreich bei dieser Feier seinen nationaldeutschen Sinn, seine geistige Zusammengehörigkeit mit Deutschland betonte, war eben so erquicklich, wie das Hervorheben eines spezifischen Oesterreichertums in der Festrede Heinrich Laubes die Bedeutung und Weihe des Festes störte und den Standpunkt zur Beurteilung des Dichters verrückte, indem das „spezifisch Oesterreichische" gerade die Schranke seines bedeutenden Talentes, und keineswegs für seine freudige Entwickelung und ihre größeren geistigen Perspektiven gedeihlich war. Grillparzer starb das Jahr nach seinem großen Jubiläum 1872.

Bei dieser Gelegenheit tauchte wieder mehrfach von seiten der österreichischen Kritik der Vorwurf gegen die norddeutsche Litteraturgeschichtschreibung auf, daß sie Grillparzer noch immer in der Rubrik der

Schicksalstragöden aufführe, während doch nur eine Jugenddichtung dieses Dramatikers in den Bereich derselben gehört habe. Indes sind auch andere Vertreter dieser Richtung, wie Zacharias Werner, nur mit einem Drama an derselben beteiligt. Grillparzer verdankt aber gerade diesem ersten Stück seine größten Bühnenerfolge. Auch wir betrachten die Schicksalstragödie nur als den Ausgangspunkt für seine Entwickelung und Würdigung. Seine späteren Dramen schließen sich enger an das klassische Ideal an. Die trochäische Form der „Ahnfrau" und ihre spanische Romantik kehrt jedoch auch in andern Dramen bei ihm wieder, wie überhaupt die spanische Romantik das Burgtheater unter der Leitung Schreivogels lange Zeit beherrscht hat. Grillparzer wurde das Vorbild der jüngeren österreichischen Dramatiker von Friedrich Halm bis Josef Weilen, die wir später charakterisieren werden.

„Die Ahnfrau" (1817) hat Grillparzers Namen zuerst in weiten Kreisen bekannt gemacht. Wer kennt nicht den Räuber Jaromir?

Ja, ich bin's, du Unglückselge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen — —
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.

Dieser moderne Oedipus tötet seinen Vater, ohne ihn zu kennen, und liebt, wenn auch nur platonisch-romantisch, seine Schwester: Alles dami der Fluch der Ahnfrau des Hauses Borotin in Erfüllung gehe. Da antike Schicksal mitten in der Gespenster- und Räuberromantik und in de vierfüßigen, gereimten spanischen Trochäen deutet auf eine etwas brüsk Geschmacksverwirrung. Wenn der Dichter in der Vorrede sich dagege sträubt, ein neues System des Fatalismus darstellen zu wollen, so ma man ihm darin wohl recht geben; wenn er aber in einem Atem au spricht, daß in seinem Stücke eine Sünderin ihre geheime Unthat dur den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüßt, die sie zu Teile selbst über ihre Nachkommen brachte, so räumt er doch die Erl schaft des traditionellen Fluches ein, da man zwischen der Unthat d Sünderin und der Schuld und den Leiden der Enkel keinen andern u sächlichen Zusammenhang finden kann, als den eines fatalistischen Abe glaubens. Auch flößt die Ahnfrau als Heldin des Stückes, wie sie d Dichter darzustellen scheint, kein dramatisches Interesse ein, sondern ist n ein gespenstisch umherwandelndes, wirksames Bühnenrequisit. Die glei sam prädestinierte Schuld der Helden hebt trotz Grillparzers entgege

gesetzter Meinung doch ihre freie Selbstbestimmung auf, denn wenn sie auch selbständig handeln, so werden sie doch in zufällige Verwicklungen hineingerissen, die sich eben als im voraus geschürzte Schicksalsknoten offenbaren. So wenig sich diese Grundlage für eine moderne Tragödie eignet, so hat doch die „Ahnfrau“ nicht unbedeutende dramatische Vorzüge in der Komposition, die sich durch engen Zusammenhang auszeichnet, und in der Ausführung, der es weder an psychologisch interessanten Momenten noch an dichterischem Schwunge fehlt. Freilich überwiegt nach spanischem Muster die Trochäenlyrik mit ihren rhetorisch breiten Expositionen, und die ganze Handlung bewegt sich schattenhaft auf der schwarzverhangenen Schicksalsbühne.

Die Stoffe, die Grillparzer aus der antiken Welt wählte, „Sappho“ (1819), „das goldene Vließ“ (1822), und „des Meeres und der Liebe Wellen“ (1840) haben die Popularität der „Ahnfrau“ nicht erlangt, zeigen aber das künstlerische Streben des Dichters im schönsten Lichte und geben uns den Kern seines poetischen Wirkens. So namentlich „Sappho,“ die Tragödie der verschmähten Liebe, die ohne Frage den Vergleich mit unsern besten klassischen Werken aushält. Die Anlage des Dramas ist ebenso einfach, wie spannend durch die glückliche Fortentwickelung und Steigerung von Akt zu Akt. Diese gekrönte Dichterfürstin mit ihrer heißen Liebesleidenschaft, ihrem Schwunge und ihrer Größe fesselt unser Interesse als ein bedeutsames Weib, welches doch nirgends die Grenzen der Weiblichkeit überschreitet. Freilich wird man fragen, wie ihre Liebe sich an diesen unwürdigen Phaon fortwerfen konnte, der neben ihr nach dem ersten Rausche der Begeisterung so bedeutungslos und verständnislos steht. Doch dafür ist sie eine Dichterin, und das ist eben ihre tragische Schuld, daß ihre Phantasie in diesem Manne nur ein selbstgeschaffenes Glanzbild anbetet, das bei der ersten Berührung in die Lüfte zerfließt. Und doch ist die Liebe Phaons zur reizenden Melitta so einfach, so wahr, so natürlich in ihrem Entstehen und in ihrem Fortgange geschildert, daß man fast diesen Verrat an der weiblichen Hoheit zu gunsten der graziösen Unschuld dem Verräter verzeiht. Die Herbeiführung der Katastrophe durch die Entführung Melittas durch Phaon, ihre Einholung und Zurückbringung vor Sappho ist mit großem Geschick bewerkstelligt, und Sappho wächst im letzten Akte zu echt tragischer Größe. Die Diktion in diesem Trauerspiele ist mustergültig, von antiker Klarheit, Lieblichkeit und Würde, aber auch von berauschender Kraft des Ausdrucks. Alle Töne in der Skala der Leidenschaft sind mit gleicher Virtuosität angeschlagen; die Färbung des hellenischen Himmels ist mit

großer Treue gewahrt, ohne deshalb das Stück dem modernen Bewußtsein und der germanischen Innigkeit zu entfremden. In dieser Beziehung erinnert es an Goethes „Iphigenie.“ Die Trilogie: „das goldene Vließ“ hat nicht die Klarheit und Geschlossenheit der Sappho, ergänzt sie aber in Bezug auf den Inhalt; denn Medea steht neben Sappho, wie die weibliche Wildheit neben der Hoheit, die Barbarei neben der Bildung, die Rache neben der Entsagung, die Leidenschaft, die zerstörend um sich greift, neben der konzentrierten Innigkeit, die sich selbst verzehrt. In diesen beiden Frauengestalten hat Grillparzer das gleiche Problem des Herzens in entgegengesetzter Weise gelöst, und dies Problem selbst dramatisch zu fassen war sein Verdienst, da er hierin keinen bedeutenden Vorgänger hatte. Das Pathos der Leidenschaft findet auch im „goldenen Vließ“ einen entsprechenden poetischen Ausdruck, der aber in mancherlei rhythmischen Arabesken verwildert. Der dritte antike Stoff, den Grillparzer in „des Meeres und der Liebe Wellen“ behandelte, Hero und Leander, bietet keine dramatische Pointe, so daß die Wahl desselben wohl als ein Fehlgriff erscheinen muß; denn die Katastrophe, wird doch durch die Naturmacht des Elements herbeigeführt, so viel Mühe sich der Dichter auch geben mag, dies undramatische Motiv in den Hintergrund zu drängen. Dagegen enthält das Drama herrliche Einzelheiten, plastische Schilderungen und psychologische Momente von glücklicher Wahrheit; aber die Einfachheit der Komposition ist hier durch zu wenig Hemmungen und Einschnitte der Handlung gehoben, um aus einem Gemälde mit einzelnen dramatischen Gruppen eine spannende Tragödie zu schaffen.

Der Einfluß der Calderonschen Schauspiele, welche, durch die Romantiker bevorwortet, gerade in dem katholischen Wien Anhänger und glückliche Bearbeiter fanden, bestimmte Grillparzer zu einer Märchendichtung im Stile des spanischen Dramatikers in traumhaftem Dufte, mit lyrischem Zauber: „Der Traum ein Leben“ (1840). Die buntbewegte Welt des Ehrgeizes entfaltet sich in einem Traume dem Jünglinge Rustan, als er, angestachelt von der eigenen Ruhmsucht und von den Verlockungen des Negers Zanga, seine stille Heimat verlassen und sich an den Hof des Königs von Samarkand begeben will. Die Traumdichtung mit ihren phantastischen Arabesken ist in ihrer Art vortrefflich, indem das Springende in den Träumen sich in rasch wechselnden dramatischen Nebelbildern wiederspiegelt, die bei aller Abenteuerlichkeit doch einen verständigen Zusammenhang haben, wie auch die märchenhaft seltsamste Erscheinung für die innere Gemütswelt eine Wahrheit ist. Der rasche Fortgang der Handlung bietet eine Fülle von Ereignissen, die meistens einen schreckhaften Eindruck machen

wie ein ängstlicher Traum; man fühlt den Alpdruck der Gewissensangst aus dem ganzen heraus. Das skizzierte Traumleben mit seinen gespenstischen Gestalten, mit dem bunten Knäuel von Begebenheiten, mit den Verbrechen des Ehrgeizes löst sich zuletzt in die harmonische Idylle auf. Die rhapsodische Form der dramatischen Dichtung atmet echt poetischen Geist, wenn sie gleich mehr in lyrische Fresken hingehaucht ist und die Charaktere nur bunte Typen einer träumerischen Inspiration sind.

Auf dem historischen Gebiete versuchte sich Grillparzer in zwei Tragödien: „König Ottokars Glück und Ende" (1825) und „ein treuer Diener seines Herrn" (1830). So nervig und markig Diktion und Charakteristik in beiden Trauerspielen sind, so vermissen wir doch die Größe einer geschichtlichen Weltanschauung und einer wahrhaft freien Gesinnung, ohne welche das historische Drama zur Genrebildnerei zusammenschrumpft. Wenn das erste Stück einen auch von Kotzebue behandelten Stoff nicht ohne die Energie eines dramatischen Zusammenstoßes darstellt, so leidet das zweite an jenen sentimentalen Uebertreibungen des Seelenadels, durch welche er in sein Gegenteil umschlägt; denn die Treue, die hier verherrlicht wird, ist in ihrem knechtischen Servilismus keineswegs herzerhebend, und das Aufgeben der Menschenwürde und der unbedingte Gehorsam gegen despotische Willkür bilden ein wenig geeignetes Piedestal für einen dramatischen Helden. Die Kollision zwischen treuer Dienstpflicht und anderen Interessen des Herzens mag an und für sich berechtigt sein; aber die Treue, als das formale Prinzip, muß stets einen vernünftigen und sittlichen Inhalt haben; wo sie zu Brutalitäten führt, lähmt sie die Teilnahme. Wenn in der einen Wagschale die Manneswürde liegt, und der Held entscheidet sich für die andere, so wendet man sich mit Verachtung von ihm ab. So sehen wir die Begabung Grillparzers durch eine gewisse Engherzigkeit am bedeutenden Aufschwunge verhindert, obschon sein Talent, durch feinen Kunstsinn geregelt, doch auf einem Niveau mit den größten unserer nachklassischen Zeit steht.

Der dramatische Nachlaß Grillparzers, in der zehnbändigen Gesamtausgabe seiner „Werke" (1872), welche auch im ganzen wenig bedeutende lyrische Produktionen und nicht uninteressante Beiträge zur Biographie des Dichters brachte, enthielt drei vollendete Dramen neben dem reizenden Fragment „Esther", dessen Hauptscene von echt dramatischer Führung und poetischem Reize ist.

„Ein Bruderzwist in Habsburg" behandelt den Streit zwischen Kaiser Rudolf und seinem Bruder Mathias um die Herrschaft; der Schwerpunkt des Stückes ruht in der Zeichnung des kaiserlichen Sonderlings, der wie

ein weltfremder Eremit auf dem Throne sitzt, mit Erforschung der Gestirne und tiefsinnigen Betrachtungen über das Menschenleben und das Staatsrecht beschäftigt, und dabei thatenlos zusieht, wie ihm ein Erbland nach dem andern verloren geht. Man kann einen derartigen Helden, so interessant seine Charakterzeichnung auch sein mag, nicht für dramatisch halten, auch nicht mit Hamlet vergleichen, wie dies in solchen Fällen beliebt wird; denn Rudolfs Thatenlosigkeit ist eine epische, diejenige Hamlets eine dramatische. Dem letztern ist ein bestimmter Zweck gesetzt, den er zu erfüllen zögert, der aber als eine beunruhigende Macht, als ein fortwährend treibendes Motiv auf seiner Seele ruht. Das Undramatische besteht in dem vollkommen Zwecklosen, in der selbstgenügsamen Beschaulichkeit eines gekrönten Sonderlings, dessen Reflexionen die „Weisheit eines Brahmanen" auf dem Throne sind. Und daß dieser einsiedlerische Monarch sich seinem natürlichen Sohne gegenüber zu einer That entschließt, welche an das strenge Gericht des Brutus anklingt: dies gerade läßt das sonstige undramatische Verhalten des Fürsten in um so schärferem Lichte erscheinen, da seine einzige dramatische That sich auf ein ganz episodisches Motiv bezieht.

Gleichwohl ist der Charakter des Rudolf einer der eigenartigsten, den Grillparzer gezeichnet hat, schon weil er sehr viel von seinem eigenen Wesen und Glauben hineingeheimnißte. Das Grillenhafte und Ablehnende gegen die Zeitbewegung, das Mismutige und Verdrossene bei einer sehr starken ethischen Ueberzeugung geben ein interessantes Gesamtbild, dem eben nur die Springfedern der dramatischen Handlung fehlen. Wäre Mathias ebenso bedeutend durchgeführt als Mann der That und ihrer durchgreifenden Energie, vereinigte er die unerbittliche Glaubensstarrheit eines Ferdinand, die frische Thatenlust eines Leopold, so würde er der Träger der dramatischen Handlung und diese geborgen sein in Bezug auf ihr gutes künstlerisches Recht; aber auch Mathias hat etwas Gebrochenes, das sich in zögernder Halbheit gefällt; sein Charakter ist geschichtlich treu durchgeführt, doch nicht als scharfes dramatisches Gegenbild, und so fehlt dieser ganzen Gruppe von Charakteren, welche die habsburgischen Erzherzoge bilden, bei allen hin- und herspielenden Kontrasten, der durchgreifende Gegensatz, welcher sich dazu eignet, Träger des dramatischen Konflikts zu sein. Wäre Mathias der thatkräftige Held des Dramas, so würde die Passivität Rudolfs nicht den Eindruck desselben beeinträchtigen, sondern das interessante Charakterbild des astrologischen Kaisers an rechter Stelle stehen.

Neben diesen Haupt- und Staatsaktionen geht eine episodische Handlung einher, die im ganzen aber zu skizziert gehalten ist, um warme Teilnahme einzuflößen. Cäsar, der natürliche Sohn des Kaisers, hat ein Verhältnis

zu einer jungen Pragerin, Lucretia, von der er glaubt, daß sie ihm treulos geworden sei. Er nimmt sich des Marschalls Rußworm an, der den neuen Verehrer der Lucretia, Bentivoglio, in einem andern Handel erschlagen hat — gleichwohl läßt der Kaiser den Marschall hinrichten. Cäsar verfolgt Lucretia, bis er in leidenschaftlicher Eifersucht sie erschießt. Verhaftet, öffnet sich der wütend Aufgeregte die Adern, und die Aerzte, die zu Hilfe kommen wollen, sperrt der Kaiser ab, indem er den Kerkerschlüssel in den Brunnen wirft. Hier zeigt der sonst unentschlossene Fürst die grausame Charakterstärke eines Brutus; es ist dies der einzige grelle Effekt in dem Drama, das sonst ziemlich eintönig im Historienstil verläuft. Doch die Fülle geistreicher Sentenzen und tiefsinniger Betrachtungen giebt dem Stück ohne Frage litterarischen Wert.

Weniger läßt sich dies von der „Jüdin von Toledo" sagen — einem Drama, zu welchem Grillparzer die Anregung bei Lope de Vega fand. Das Stück Vegas: „La Judia de Toledo," nennt er eins der besten Stücke. Lope de Vega hat die Jugendgeschichte König Alfonsos mit aufgenommen und läßt dem König durch einen erscheinenden Engel den Weg versperren, als er sich zu seiner geliebten Jüdin in den Palast Galiano begeben will; später erscheint ihm ein zweiter Engel, als er nach der Ermordung der Jüdin Wut und Rache gegen seine Großen schnaubt. Dies alles konnte Grillparzer für ein modernes Drama nicht brauchen. Doch auch den Schluß des ganzen, den er als übervortrefflich bezeichnet, als so vortrefflich, daß ihm an Innigkeit beinahe nichts im ganzen Bereiche der Poesie an die Seite zu setzen wäre, hat Grillparzer nicht benutzt; die Versöhnung durch Gebet erschien ihm doch zu mittelalterlich und ein heutiger Maler darf kein kindlich frommes Bild à la Giotto und Fiesole malen — er läßt die Versöhnung durch den Sohn bewirkt werden. Auch in Bezug auf den Charakter der Jüdin weicht der neuere Dichter von seinem Vorgänger ab; die Jüdin ist bei diesem durchaus edel gehalten; bei Grillparzer ist sie ein kokettes, üppig buhlerisches Wesen ohne tiefern Gehalt und glühende Leidenschaftlichkeit, und da auch der König im Drama dies Verhältnis mehr als ein Spiel müssiger Stunden behandelt, da er durchaus keine tiefere Teilnahme an dem schönen Geschöpf zeigt, so fehlt der Dichtung die eigentliche tragische Bedeutung; denn Verirrungen, die aus einer vorübergehenden Laune der Sinne hervorgehen, gehören nicht in den Bereich der Melpomene. Die Lynchjustiz, welche die von der Königin aufgereizten Stände in höchst unparlamentarischem Gebaren an der schönen Jüdin vollziehn, macht daher nur den Eindruck brutaler Gewaltthat, ohne zu er-

greifen oder zu erschüttern; dem Liebesdrama fehlt Blut, Feuer, Farbe und Jugend — sagt doch Rahel selbst:

> Ich habe nie geliebt, doch könnt ich lieben,'
> Wenn ich in einer Brust den Wahnsinn träfe,
> Der mich erfüllte, wär mein Herz berührt.
> Bis dahin mach ich die Gebräuche mit,
> Die hergebracht im Götzendienst der Liebe,
> Wie man in fremden Tempeln etwa kniet.

Diese „Jüdin" mit ihrem magischen Hokuspokus, ihren verlockenden Liebesspielen, ihrer Koketterie und ihrem oft kindischem Wesen ist übrigens in den drei ersten Akten, nach welchen sie verschwindet, vortrefflich gezeichnet — und es wäre eine interessante psychologische Aufgabe gewesen, wenn der Dichter unternommen hätte, uns zu schildern, wie eine solche Natur durch die Macht einer tiefen, sie erfassenden Leidenschaft geadelt wird, während in dem Drama das bunte Kerzenlicht nach lustigem Hin- und Herflackern bald erlischt. Die Rolle der dramatischen Heldin, welche dieser Titularprotagonistin bald entrissen wird, geht an die Königin über, welche als echte Tugendpriesterin in der Liebe eine nur durch das göttliche Pflichtgebot der Ehe geadelte Sünde sieht. In der großen Scene zwischen ihr und dem König tritt Grillparzers Talent am meisten in diesem Stücke hervor. Den wilden Strom der Leidenschaft uns vorzuführen, fehlte dem Dichter Neigung und Frische; aber die Pathologie der Liebe und Ehe, die scharfen Gegensätze in der Auffassung der Geschlechtsverhältnisse hervorzuheben, an den Seziertisch der Empfindung zu treten und ihr Nervengeflecht bloßzulegen: das war eine Aufgabe, welcher eine sinnvoll über den Geheimnissen des Lebens brütende Weisheit vollkommen gewachsen war.

„Die Jüdin von Toledo" ist eine romantische Liebesstudie, welche als Bühnenstück uns von den drei hinterlassenen Dichtungen Grillparzers am meisten fesseln würde, wenn nicht ihre Architektur dort ein blindes Fenster hätte, wo wir den freien Blick in die Zaubergärten der Liebesleidenschaft erwarten müßten.

Ein merkwürdiges Drama ist „Libussa;" der Stoff ist derselbe, den Brentano in seiner „Gründung Prags" behandelt hat; aber die Behandlungsweise Grillparzers ist eine gänzlich verschiedene; statt der überschäumenden Wildheit jenes Romantikers mit seinen leidenschaftlichen Ergüssen sehen wir hier eine milde, sinnvollere Weisheit, deren Ausdruck oft an die Chorgesänge der hellenischen Tragiker erinnert. In keinem andern Drama Grillparzers hat der sentenziöse Inhalt solche Tragweite, der sentenziöse Ausdruck solche Prägnanz. Dafür fehlt dem ganzen aber unmittelbare

Lebensfrische, der hinreißende Zauber der Empfindung; es ist alles so deutungsreich, daß das Allegorisch-Didaktische die dramatische Handlung ganz überkleidet, und man fortwährend die Ranken dieser überwuchernden Weisheit zurückbiegen muß, um der Handlung selbst auf den Grund zu sehen. So tönt denn auch das Drama mit dem sinnvollen Schwanengesang der sterbenden Libussa wie ein lyrisches Oratorium oder ein philosophisches autos sacramentalis aus: mehr der Ausklang einer didaktischen Dichtung als der Abschluß einer dramatischen Handlung.

In keinem seiner Dramen hat Grillparzer eine so reiche Fülle geistiger Schätze niedergelegt wie in der „Libussa." Das Verhältnis von Mann und Weib wird nach allen Seiten hin beleuchtet: gegenüber amazonenhafter Ausschreitung, wie sie von Wlasta, und selbstgenügsamer Weisheit, wie sie von den Schwestern der Libussa vertreten wird, erscheint die Anlehnung des Weibes an den stärkern Mann als das normale, poetisch gefeierte Verhältnis, und mancher Hymnus staatenbauender Weisheit und Gerechtigkeit tönt sinnvoll und edelbegeistert uns aus dieser Dichtung entgegen. Der Stil erinnert oft an den Stil Goethes, bisweilen freilich auch an den des alternden Goethe, und die unserer Ansicht nach überflüssigen Alexandriner geben ihm an mehreren Stellen etwas Schleppendes*).

Die Auflösung der Schicksalstragödie in die gutmütige Weinerlichkeit und weiche Sentimentalität, der es nur um Rührung der Thränendrüsen zu thun ist, repräsentiert Ernst von Houwald (1778—1845), der seinen Beruf, in Kinderschriften Anmutendes und Nützliches zu liefern, zu ungunsten der deutschen Bühne in seinen Tragödien überschritt. Doch wäre es unbillig, zu verkennen, daß sich eine graziöse lyrische Ader durch seine Stücke hindurchzieht, deren Anspruchslosigkeit den Rigorismus der Kritik nicht so herausgefordert haben würde, wenn sie nicht auf den deutschen Theatern Epoche gemacht und das Publikum in seltener Weise hingerissen hätten. Jetzt kennt man sie nur als die unklassischen Schlachtopfer einer klassischen Kritik, und Tieck und Börne haben dem „Bild" (1821) und dem „Leuchtturm" (1822) durch ihre Beurteilung einen dauernden Namen verschafft. Jene allgemein bekannten Rezensionen ersparen uns ein genaueres Eingehen auf die Houwaldschen Stücke, von

*) Durch die großartig inscenierte Jubelfeier in Wien ist Franz Grillparzer für einige Zeit der Held des Tages geworden: eine „Grillparzerlitteratur" war die natürliche Folge davon. Wir erwähnen: Betty Paoli, „Grillparzer und seine Werke" (1875); Albin Mollieb, „Geistesperlen, Anthologie aus Grillparzers Werken" (1873); Emil Kuh: Zwei Dichter Oesterreichs, Franz Grillparzer — Adalbert Stifter (1872); Constant von Wurzbach: „Franz Grillparzer" (1871).

denen „das Bild“ den ersten Rang einnimmt, mag man über das Verfehlte der Grundidee, über die Lockerheit der wenig motivierten Komposition und die Unangemessenheit und Schiefheit vieler Bilder der blumenreichen Diktion auch mit den strengen Kritikern einverstanden sein. Dennoch geht ein Zug gemütlich weicher Spannung durch das ganze, und der lyrische Alphornklang in einzelnen Scenen wird auf empfängliche Gemüter seine Wirkung nicht verfehlen. Houwald liebt die lyrische Staffage; darum wählte er auch für seine Katastrophen die Scenerie eines „Leuchtturms“, wobei er sich gegen die Technik des Marinewesens mancherlei Verstöße zu schulden kommen ließ, die ihm Tieck mit feiner Ironie nachgewiesen. Die Schicksalsidee greift in diesen Stücken schon zu sehr wunderlichen und raffinierten Experimenten, ein Zeichen, daß sie sich ausgelebt und erschöpft hat. „Der Leuchtturm“ und „die Heimkehr“ gemahnen uns oft, als wären sie für eine Kinderbühne geschrieben, während der elegisch weiche Stil des Dichters zur düstern, nordischen Färbung der „Feinde“ wenig paßte. Houwald ist unser dramatischer Matthisson, zu unkräftig, um andere Gestalten zu schaffen, als die Glasbläserei des Gefühls aus zierlichen Fäden für weibliche Nipptische zurechtspinnt. Doch er war eine harmlose Natur und schrieb ohne alle Absichtlichkeit und Prätension, wie es ihm ums Herz war.

So war die Schicksalsidee in der Kelter der Wernerschen Genialität in berauschenden Most verwandelt, an der Spindel des Müllnerschen Verstandes zu verzwickten Fäden gesponnen, von Grillparzer im Fluge zu einer böhmischen Wald-Improvisation herabgestreift, zuletzt von Houwald in Wachs abgedrückt. Sie hatte ihren Kreislauf durch diese Reihe von Talenten vollendet und verschwand, von den lebhaften Angriffen der Kritik von Tieck bis zu Börne verscheucht, von der deutschen Bühne, welche sich wieder Dichtungen zuwendete, in denen das Schicksal nicht wie eine transscendente Furie aus den Kulissen hervorsprang, sondern sich nur als das Verhängnis des eigenen Charakters oder der feindlichen Weltordnung dem Helden gegenüberstellte.

Neunter Abschnitt.

Epische Epigonen:

Ladislav Pyrker, Ernst Schulze.

Die Epigonen Jean Pauls:

Graf Bentzel-Sternau, Ernst Wagner, Karl Julius Weber.

Goethe hatte nur das idyllische Epos behandelt, Schiller nie seinen Plan, Gustav Adolf und Friedrich den Großen in Epen darzustellen, ausgeführt, vermutlich weil er, so volkstümlich auch diese Helden waren, doch in Bezug auf die Kunstform, die er nach strengen ästhetischen Gesetzen anwenden wollte, doch in Verlegenheit geriet. Er dachte sogar daran, sich eine eigene epische Maschinerie zu schaffen, und vergaß, daß diese Anforderung der Kunstrichter aus den großen Volksepopöen abstrahiert sei, in denen die Göttermaschinerie im Volksglauben eine feste Grundlage hatte. Die Epopöe im großartigen Stile des Homer und der Nibelungen war allerdings eine Volksdichtung, eine Improvisation des nationalen Genius, der sich die Kunstform nach seinen rhapsodischen Bedürfnissen schuf. In diesem Sinne ist die Epopöe heutzutage eine Unmöglichkeit. Denn wenn auch ein moderner Stoff, wie z. B. die Befreiungskriege, ein Stoff, der noch im Bewußtsein des Volkes lebt, wahrhaft volkstümlich wäre, so bietet dagegen die moderne Taktik und der uniformierte Heroismus dem Poeten keinen plastisch kräftigen, von der Energie starker Persönlichkeiten durchdrungenen Stoff, der sich nach dem Vorbilde Homers und nach der strengen Gesetzgebung der Epopöe behandeln ließe. Der moderne Epiker muß sich daher die angemessene Form zu schaffen suchen und ist hierin auf das Experiment angewiesen. Seine epische Dichtung wird stets ein *Kunstepos* bleiben, dessen relative Volkstümlichkeit von dem Grade seiner Begabung und dem glücklichen Anschlagen eines Tones, der in weiteren Kreisen Anklang findet, abhängen wird. Das religiöse Epos, wie es Klopstock behandelt hat, entzieht sich bereits dem strengeren epischen Gesetze, indem hier die Göttermaschinerie nicht in einen nationalen Kampf hineinspielt, sondern der Kampf selbst zwischen den mythologischen Mächten geführt wird, die sich als die Helden in den Vordergrund des Epos drängen; das *romantische Epos* dagegen, wie es Wieland im „Oberon“ durchgeführt, war eigentlich nur die poetische Erzählung mit den buntesten Farbentönen und bewegte sich in jener abenteuerlichen Welt, deren poetischer Zauber=

meister Ariosto für alle Zeiten bleiben wird. Hier fehlte der nationale Kampf und jede tiefere epische Grundlage. Dem Beispiele Alxingers und Wielands folgte Ernst Schulze, während Ladislav Pyrker in ernsten Klopstockschen Hexametern eine Wiedergeburt der strengen Epopöe versuchte. Beide Dichter sind durch die Korrektheit ihrer Form ausgezeichnet und von den Fanatikern der Klassizität als die letzten Repräsentanten mustergiltiger Poesie vielfach gefeiert worden.

J. Ladislav Pyrker von Felsö-Eör (1772—1847), Erzbischof von Erlau, ist unser letzter Epiker der strikten Observanz, welcher das ästhetische Regulativ so gewissenhaft wie ein Meßformular beobachtete und den kanonischen Satzungen des Aristoteles so gehorchte, als wären es Beschlüsse des Tridentinum oder die Dekretalien Gregors. Er baute die Epopöe architektonisch auf, gab ihr zunächst eine nationale Grundlage, dann einen mythologischen Zwischenbau, das strenge metrische Gerippe des Hexameters und die Homerische Art und Weise der Schilderung. Was die nationale Grundlage betrifft, so wählte er allerdings Stoffe aus der deutschen Geschichte, aber diese Stoffe haben nicht durchgreifende nationale Bedeutung, bezeichnen nicht wie der trojanische Krieg weltgeschichtliche Epochen, in denen der Volksgeist selbst sich spiegelt und läutert; sie sind nur Episoden, deren Interesse ein zufälliges ist. Der Zug Karls V. nach Tunis, der Inhalt „der Tunisias“ (1820) ist ebenso eine Episode wie der Krieg Rudolfs und Ottokars, der Inhalt der „Rudolfias“ (in der Gesamtausgabe 1824), und die religiöse Färbung, welche der Kampf der christlichen Weltmacht mit den sarazenischen Räubern hat, genügt ebenso wenig, wie das Interesse, das wir an dem Kampfe des kaiserlichen Absolutismus mit hochstrebenden Vasallen nehmen, dazu, eine wahrhaft volkstümliche epische Grundlage zu geben. Jenen Stoffen fehlt die kulturhistorische Bedeutung, welche dem ganzen Leben des Volks einen für alle Zeiten gültigen Ausdruck giebt. Mit einem Worte, wir haben es hier mit Kunstepen zu thun, welche sich, so sorgfältig sie auch dem Volksepos nachgearbeitet sind, nur wie höchst künstliche Nachstickereien seiner poetischen Blüten und Blätter ausnehmen. Am meisten springt dies bei der kunstvollen Göttermaschinerie in die Augen, die Pyrker sich zurecht gemacht. Die Kämpfe, die er schilderte, schienen ihm zu weltlich, um sie mit den Glaubensgestalten des Christentums oder mit legendarischen Mächten zu durchwirken. Die heidnische Mythologie schien ihm mit Recht ebenso unanwendbar, wie jene nüchternen allegorischen Figuren, welche Voltaire in seiner Henriade auftreten ließ. So schuf er sich einen eigentümlichen heroischen Limbus, aus dem er verstorbene Helden als Teilnehmer

oder vielmehr als Zuschauer aus unsichtbarer Wolkenloge entnahm. Diesem heroischen Reiche fehlte jede innere Notwendigkeit. Man begreift wohl, daß Mahomed die Sarazenen beschützt, auch daß der blondlockige Herrmann sich für die deutschen Kämpfer interessiert; aber um die Teilnahme des Attila, Hannibal und Regulus begreiflich zu finden, dazu bedarf es schon einiger sehr gewagter Gedankenvermittelungen. Ihre Teilnahme besteht meistens bloß in den Inspirationen, mit denen sie die Heldenherzen entflammen, seltener in einem unmittelbaren Eingreifen in die Gefechte. Bisweilen wird sie drollig und erinnert an die Parodie, wie z. B. wenn der wilde Attila mit Doria durch das neuerfundene Fernrohr guckt. Die Naivetät kommt nur jenen festen Gestalten zu, die im Volksglauben ihren Schwerpunkt finden; bei solchen haltlosen Phantasiebildern ist sie ein bedenkliches Ingredienz, um so mehr, als es dem Dichter nicht gelungen ist, diese Individualitäten mit echt menschlichem und charakteristischem Vollgehalt auszuprägen. Die Göttermaschinerie in der „Rudolfias" ist noch mangelhafter, indem hier der Markomannenkönig Marbod, Ingomar, Katwald und andere Geister und die der Hölle entstiegene Sagenfigur Drahomira den unter- und überirdischen Staat der epischen Mächte darstellen, ohne die Ueberzeugung verscheuchen zu können, daß sie vollkommen überflüssig sind. Pyrker verwebte in die Haupthandlung, die sich mit historischer Treue fortbewegt, Episoden von mehr romantischer Färbung, die an Tassos befreites Jerusalem anklingen, und für welche das antik gefaltete Gewand des Hexameters nicht recht passen will. So z. B. in der „Tunisias" die Episode von Toledo, Mathilde und Dragut. Die Hexameter selbst gehören zu den besten und fließendsten, welche in deutscher Sprache gedichtet sind, wenn auch hin und wieder ein unreiner Daktylus, der einem Molossus ähnlich sieht, mit unterläuft. Die Diktion selbst zeichnet sich durch Reinheit und Präzision aus und ist gleich fern von Nüchternheit und Ueberladung. Die Bilder sind epische, breit ausgemalte Vergleichungen im Homerischen Stile, meistens dem Leben der Natur und der Gestaltenwelt des Tierreichs entnommen. Doch zeigt Pyrker einen bedenklichen Anstrich von Modernität, indem er in seinen Vergleichungen auch naturwissenschaftliche Entdeckungen der neueren Zeit aus dem Gebiete der Aeronautik und der Elektrizität benutzt, welche für die Zeit, in der seine epischen Dichtungen spielen, anachronistisch klingen. Seine „Perlen der heiligen Vorzeit" (1823) sind eine biblische Bildergalerie in Hexametern mit einzelnen trefflichen Schilderungen, im ganzen aber doch nur Nachdichtungen ohne originellen Wert. So war dem frommen Prälaten trotz seiner Begabung und metrischen Virtuosität die Rettung der Epopöe mißlungen, da er durch

sein eigenes Beispiel zeigte, daß sich ihre strengen Regeln wohl mit Hilfe forcierter Erfindungen beobachten lassen, daß sich aber die Volkstümlichkeit nicht erzwingen läßt, und die Nation nur von solchen Epen begeistert wird, welche sie gleichsam selbst geschaffen.*)

Ohne die Prätension, dem höchsten epischen Maßstabe gerecht zu werden, wählte Ernst Schulze aus Celle (1789—1817) statt eines Homer sich nur einen Tasso, Aristo und Wieland zum Vorbild, das, leichter erreichbar, auch von dem Dichter in formeller Beziehung eher erreicht wurde. War der Inhalt der Pyrkerschen Epopöen schon von romantischen Adern durchzogen, so bewegen wir uns in den Schulzeschen Dichtungen ganz in den Blütengärten der Romantik, wo sich Guirlanden von Stanzen um uns herschlingen und ein Zaubergetön melodischer Reime unser Ohr fesselt. Während dort die Geschichte den ernsten Aufmarsch würdiger Hexameter, dieser Vers-Veteranen, kommandierte, tritt hier die Sage und sagenhaft gefärbte Erzählung im leichten Flügelgewande mit allem phantastischen Flitter vor uns hin. Eine tiefe Sinnigkeit, welche Wahrheiten des Gefühls in lieblicher Weise ausspricht, charakterisiert die Schulzesche Muse auf ihrem Höhepunkte und machte „die bezauberte Rose“ (1816) zur Crême aller Taschenbuchs- und Almanachsdichtungen, indem sie in der That diese Gattung in ihrer höchsten Idealität bezeichnet. Schulzes Namen war vorher fast unbekannt, bis er durch die Preisausschreibung des Buchhändlers Brockhaus, des Herausgebers der Urania (1816), und durch den Gewinn des Preises, der für die beste poetische Erzählung ausgesetzt war, auf einmal in weiten Kreisen rühmlichen Klang gewann. Leider kam dem Dichter die Nachricht von seinem Triumphe nur wenige Tage vor seinem Tode zu, und der elegische Zug, der die Zeilen „der bezauberten Rose“ durchweht, gemahnte dadurch wie eine Todesahnung. Das Leben des Dichters hat uns eingehend Hermann Marggraff (1855) geschildert. Die Biographie ist nicht ohne romantischen Reiz, indem sie uns in die Gährung eines jugendlichen Gemütes einführt, welches zwischen Lebensluft und Frivolität und ernster Melancholie hin und herschwankt. Dies Schwanken findet sich auch in den Dichtungen Schulzes ausgeprägt. Der Schüler Wielands, der lebenslustige Student und Doktor, der in echt schöngeistiger Manier Romane zu leben sucht, wie seine sentimental angeflogene Liebesepisode mit dem Brockenmädchen beweist, der fast in Heinescher Art und Weise mit dieser Sentimentalität kokettiert, indem er von seiner „auseinandergereckten, bleichsüchtigen, hohläugigen,

*) Ladislav Pyrkers „Sämtliche Werke“ erschienen in 1 Bde. 1839, in 3 Bden. 1845.

zusammengeflickten, knickbeinigen" Seele spricht, ein Liebeständler in Vers und Leben, der bekennt, Louvets Faublas habe seine Phantasie so rege gemacht, daß er keinen Augenblick Herr seiner selbst werden könne — wird durch die Liebe zu Cäcilie Tychsen, der Göttinger Professorstochter, der Verehrerin der Klopstockschen und Bachschen „Fugen", mit der er über Dantes Beatrice und Petrarcas Laura und ideale Dichterliebe schwärmt, ganz in die Romantik feierlicher Empfindungen und ernster Lebensanschauungen hineingezogen, welche durch die Krankheit und den frühen Tod der Geliebten (1812) einen schwärmerischen Höhepunkt erreichte. Indes war diese Liebe nicht ohne ästhetisierenden Anflug, und den großen Mustern gegenüber beging Schulze die Inkorrektheit, sich nach Cäciliens Tod in ihre Schwester Adelheid, und noch dazu ohne Erfolg, zu verlieben. So hat er denn auch dieser einige episodische Basreliefs auf dem Monument gewidmet, das er in seiner Dichtung Cäcilie mit Horazischer Absichtlichkeit, aere perennius, der geliebten Toten errichtet hat. Nach einer kurzen, erfrischenden Beteiligung an den Befreiungskriegen führte ein Brustleiden seinen frühen Tod herbei.

Ernst Schulze war von Hause aus ein Zögling der Wielandschen Muse, des gefälligen und graziösen Stils. In seiner ersten größeren Dichtung: „Psyche" ruft er sogar den Geist seines Meisters wie eine zehnte Muse an:

> Du Meister in der Kunst zu malen,
> Du, dessen Blicken sich die Grazien enthüllt,
> O Wieland, male jetzt des Liebesgottes Bild,
> Ein Tröpfchen nur aus jener Feenquelle
> Der zauberischen Phantasie,
> Die mild dir die Natur zum Eigentum verlieh,
> Nur einen Ton der süßen Harmonie,
> Mit der dein Vers, gleich einer sanften Welle,
> Die leise murmelnd durch das blüh'nde Ufer schlüpft,
> Im grazienhaften Tanz dem Ohr vorüberhüpft,
> Nur einen kleinen Teil von diesen Göttergaben
> Verleihe mir zu Amors Bild!

Diese Gefälligkeit der Verse, die in anmutigem Tanze mit wechselnder Zahl der Füße vorbeihüpfen, hat Schulze schon in der „Psyche" erreicht, wenn auch viel Mattes und Triviales mitunterläuft. Der mythologisch-romantische Stil des Apulejus, dem Wieland in vielen Dichtungen huldigte, ist auch der Stil der Schulzeschen „Psyche", welche viele anmutige Schilderungen enthält und im Anschlagen eines naiv-graziösen Tones oft glücklich ist. Die Darstellung „der Zweifelsucht" und ihrer Wirkungen

hat tiefe psychologische Wahrheit, sowie die Wanderung Psychens durch die Unterwelt mit lebendiger Phantasie beschrieben ist. Die einleitende Scene: „Psyche im Bade“ atmet die graziöse Lüsternheit des französierten Hellenismus.

Wie Psyche den Anfang, so bezeichnet „die bezauberte Rose“ das Ende der kurzen Dichterentwickelung. Bei dieser Dichtung besticht zuerst der formelle Zauber, die zwanglose Leichtigkeit, mit welcher die Architektonik der Stanze nach strengem Gesetze durchgeführt ist, mit Verschmähung der Emanzipation, zu welcher sie Wieland in seinem „Oberon“ verflüchtigt. Wir finden hier nirgends eine gesuchte Inversion, nirgends einen herbeigeholten Reim; die drei Reimesgrazien bewegen sich in vollkommen harmonischem Tanze, und so gewährt die leichte Beherrschung der schwierigen Form künstlerische Befriedigung. Die Sprache selbst, durch den melodischen Zauber der Strophen getragen, ergeht sich in einer maßvollen Lieblichkeit des Ausdrucks, der allerdings etwas Weiches, Süßes und Schlaffes hat, aber auch in seinen Bilderblüten den Charakter dieser ganzen Blumenwelt, der sich vor uns entrollt, mit Treue wiedergiebt. Der Inhalt der Dichtung ist märchenhaft-idyllisch; das lyrische Element der Stimmung und Empfindung waltet vor; die Charaktere bewegen sich nur in allgemeinen, hingehauchten Umrissen; die Einheit der Handlung ist mit dramatischer Präzision gewahrt, obgleich der Grundgedanke nicht mit Klarheit und Energie hervortritt, sondern in phantastischer Vieldeutigkeit hier und dort hereinklingt. Im ganzen scheint diese Metamorphosenpoesie, welche nur mystisch die Einheit des Menschlichen und Natürlichen andeutet, sich selbst Zweck zu sein. Die Verzauberung der Jungfrau in die Rose durch die Macht der schützenden Fee bei dem wilden Kampfe der Freier ist minder interessant, als die Entzauberung, welche zu sinnigen, an Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ anklingenden Sprüchen und zu symbolischer Deutung der Metalle Veranlassung giebt und zuletzt durch die liebende Dichtergewalt erfolgt. Die Dichtung ist als phantastische Arabeske ausgezeichnet und erreicht als Form- und Versstudie fast die Meisterschaft. Doch die Innigkeit und Sinnigkeit dieses Dichters wurde von keiner tieferen Gedankenenergie getragen und mußte daher an größeren Aufgaben scheitern.

Das poetische Hauptwerk Schulzes, die „Cäcilie“ (1822), eine Dichtung, an der er selbst im Schlachtenleben der Befreiungskriege fortschuf, erreichte zwar den Umfang von zwanzig Gesängen, aber bei weitem nicht den poetischen Wert „der bezauberten Rose.“ Der Kampf der christlichen Deutschen unter Otto I. mit den heidnischen, seeräuberischen Dänen bildet den geschichtlichen Hintergrund des Gedichtes, auf welchem eine buntaben-

teuerliche Welt sich bewegt, vor allem aber die fromme Cäcilie mit ihrem Verehrer Adalbert, dem Sänger Rainald und mit ihrer Schwester Adelheid, der Dänenkönig Harald, der Pirat Skiold, die Priesterin Torilde und sagenhafte Göttergestalten das Interesse fesseln. So artig einige Erfindungen dieser poetischen Erzählung, so trefflich einzelne Natur- und Kampfschilderungen sind, wobei die beiden Extreme des Lieblichen und Schrecklichen besonders dem Dichter gelingen, so bleibt doch ein großer Rest breitspuriger Langweiligkeit, der durch den Mangel an Kraft und Zusammenhalt im Stile, durch das Breittreten der unbedeutenden Gedanken und Empfindungen, durch die unbestimmte Charakteristik, die in einem so ausgedehnten Werke nirgends feste, individuelle Züge zeigt, sondern alles über den einen Leisten der frommen Jungfrau und des edlen Jünglings schlägt, besonders aber durch die religiöse Schönseligkeit hervorgerufen wird. Schulze nahm in der „Psyche" einen ganz anderen Anlauf; das Sinnige darin fand später in der „bezauberten Rose" vollendeteren Ausdruck; aber das Naive, Unbefangene, hellenisch Heitere jener ersten Studie ging unter den Einflüssen einer Liebe, die seiner frühern frischen Lebenslust einen frommen melancholischen Zug ohne innere Nötigung aufimpfte, zu Grunde. Das Verhimmelnde, der geistige Grundzug der Cäcilie, hauchte über das ganze Werk jenes verschwimmende Element der Stimmung, das keine plastische Kraft, keine Klarheit und Größe des Gedankens erträgt. So gehört „Cäcilie" zu jenen harten Geduldproben, die man dem modernen Lesepublikum nicht zumuten darf. Die nordische Mythologie flößt überhaupt nur bei treuer und erschöpfender Behandlung tieferes Interesse ein, während einige flüchtige Griffe in ihren Sagentopf oft Ungenießbares bieten. So bedauert der Litterarhistoriker in „Cäcilie" die Verirrung eines weichen und graziösen Talentes zu einer ihm fernliegenden Skaldenpoesie, eine Verirrung, die, als Studie eines siebenundzwanzigjährigen Talentes, gewiß, wie schon „die bezauberte Rose" beweist, nicht in den späteren Werken des Dichters fortgeklungen hätte, indem das ursprüngliche Naturell desselben mit der Zeit diese mehr von außen kommenden Eindrücke überwunden haben würde.*)

Während die erwähnten epischen Versuche von formeller Virtuosität Zeugnis ablegen, der aber der geistige Gehalt nicht ebenbürtig war, suchte auf der anderen Seite Reichtum des geistigen Gehalts und Lebens sich von der strengen Kunstform zu emanzipieren und die Flüge des Jean Paulschen

*) Die neueste Gesamtausgabe von Ernst Schulzes „poetischen Werken" erschien 1855 in 5 Bden., eine illustrierte Prachtausgabe der „Bezauberten Rose" 1862.

Genius nachzuahmen. Während dort die meisterhafte Handhabung des Verses den Dichtungen Hauptreiz und Hauptwert verlieh, konnten die entfesselten Sprünge des humoristischen Romans sich nur in der Prosa wohlfühlen, die sie überdies mit stilistischen Auswüchsen und Sonderbarkeiten bereicherten. Dem genialen Sonderlinge Jean Paul folgten andere Sonderlinge, die sich in keinen ästhetischen Käfig einfangen ließen, sondern im bunten tropischen Phantasieschmucke durch einen spärlich gelichteten Urwald des Stils von Zweig zu Zweig im freien Spiele der Laune hüpften. Der wildeste Häuptling dieser Humoristen, Amadeus Hoffmann, wird, als der romantische Jean Paul, später gewürdigt werden. Hier erwähnen wir nur den Grafen Bentzel-Sternau, Ernst Wagner und den lachenden Demokritos Julius Weber.

Christian Ernst Graf Bentzel-Sternau (1767—1850) erinnert von diesen Autoren am meisten an Jean Paul, indem ihm ein ebenso unerschöpfliches Bilderfüllhorn, ein noch größerer Reichtum an Sentenzen, dieselbe humoristisch-humanistische Weltanschauung, nur mit einem starken misantropischen Beisatze, eigentümlich ist. Bentzel-Sternau liebt in noch höherem Grade als Jean Paul die durchbrochene Arbeit und leidet an unermüdlichen Ideenassoziationen. Seine Muse giebt sich allen Einfällen mit der größten Galanterie hin und ist dabei nicht im entferntesten wählerisch. Jedes Wort klingt bei ihm an, wie ein Ton, an den er eine ganze Oktave von Sentenzen kettet. Er ist niemals bei der Sache, sondern stets sprungfertig in das entlegenste geistige Gebiet. Auch er disponiert über einen reichen Schatz von Kenntnissen, wenn er auch nicht ein so polyhistorischer Bücherwurm wie Jean Paul war, sondern als Welt- und Lebemann mit vielen Kreisen des reichsunmittelbaren Staatswesens in Berührung kam und einen großen Teil seiner Anschauungen und Erfahrungen in seinen Schriften verwertete. Wie Jean Paul liebt er es, seine Helden bei kleinen Höfen auftreten zu lassen. Was bei Jean Paul originell und launig ist, das wird bei Bentzel-Sternau schon bizarr und grillenhaft. Wenn die Jean Paulschen Bilder oft gesucht sind, so sind die von Bentzel-Sternau oft schief und verfehlt. Er liebt, im Gegensatze zu Jean Paul, seine Bilder aus den mythologischen und geschichtlichen Schatzkammern des Altertums zu entnehmen. So verwickelt die Jean Paulschen Perioden sind, so abgerissen und zerhackt sind die Sätze von Bentzel-Sternau. Ueberall Lakonismen, nicht immer von lakonischer Kraft, Ausrufungszeichen, Absätze, kurz, die ganze Formlosigkeit, die durch eine aufdringliche Sentenzenhascherei bedingt ist! Unleugbar verdient dieser Autor das Prädikat „geistreich“ mehr, als viele der jüngeren Autoren,

denen es eine allzuliberale Kritik zu teil werden ließ; denn er hat einen Reichtum von Gedanken über alle Welt- und Lebensverhältnisse, der, wie der Jean Paulsche, das Piratentum der geistig Armen herausfordern könnte. Doch hier stoßen wir auf den Hauptunterschied zwischen beiden Schriftstellern: Jean Paul hat eine durchaus idealistische Weltanschauung, Bentzel-Sternau, trotz aller sentimentalen Anklänge an Sterne, eine realistische, und so sehr er, wie Jean Paul, die Unmoralität züchtigt, so kommt es ihm doch mehr auf Redlichkeit und Tüchtigkeit in der bürgerlichen Sphäre an, als auf jene schwärmerische Höhe einer die Erde überfliegenden Tugend. Während die Jean Paulschen Frauengestalten, aus Licht und Aether gewoben, kaum der Erde anzugehören scheinen, schildert Bentzel-Sternau, besonders im „goldenen Kalb", die Frauen, wie ein echter Misogyn, mit allen ihren Lastern und Fehlern und malt die sittliche Verworfenheit einer nach Geldehen strebenden Buhlerei mit kecken Farben aus. Seine edleren Frauengestalten haben nichts Schwärmerisches, sondern wie Bella etwas Bizarres, Launenhaftes, aber Tüchtiges und energisch Durchgreifendes, oder wie Kosma etwas Festes und Liebliches. Aber die Purpurinen, die Zoss und Faviolas stehn im Vordergrunde seiner Schöpfungen. Bentzel-Sternau hat wenig poetisches Erfindungstalent; die Geheimnisse romanhafter Spannung lagen ihm ebenso fern, wie Jean Paul, und ebensowenig verstand er einen befriedigenden Schluß herbeizuführen. Ueber seinen Werken ruht eine Mondscheinbeleuchtung. Die Massen glänzen in scharfen Konturen; aber das einzelne verschwindet in der Dämmerung. Seine Anfänge und Anläufe sind stets bedeutend, doch der sprungweisen Behandlung geht rasch der Atem aus. Ihm fehlt die Ausdauer, seine Gestalten innerlich durchzuarbeiten; sie berauschen sich so an Gedanken und Empfindungen, daß sie den festen Halt verlieren. Aber dieser Rausch selbst bleibt ohne die traurige Ernüchterung, welche der bodenlosen Trunkenheit der Romantiker folgt; denn es ist ein Rausch des edlen Enthusiasmus für die höchsten Güter der Menschheit. Nach dieser Seite hin sind die Schriften von Bentzel-Sternau nicht nach Verdienst gewürdigt. Der sittliche Ernst, der ihnen zu Grunde liegt, die Begeisterung für menschliche und bürgerliche Freiheit, der warme Herzschlag für edle Thatkraft und schöpferisches Wirken bildet ein heilsames Gegengewicht gegen die ganze romantische Weltanschauung, die nur von ihrem eigenen phantastischen Taumel berauscht war. Bentzel-Sternaus Helden achten und lieben sich, auch wenn sie unter feindlichen Fahnen fechten. Das Ideal der Menschenwürde erhebt sich bei ihm über den Kampf der Parteien, und ein Homerischer Gesinnungsadel verklärt die Herzen seiner

Helden. Doch er verfolgte alles, was den Menschen entwürdigt durch Erniedrigung der Gesinnung, mit der scharfen Geißel seines Spottes und den Feuerworten seiner Indignation.

So geißelt vor allem, „das goldene Kalb“ (4 Bde., 1802) den Egoismus, der mit Aufopferung aller höheren Interessen nach dem Erwerbe metallener Glücksgüter strebt. Diese „Biographie“, wie Bentzel-Sternau sie nach Jean Pauls Vorgange nennt, schildert die schmerzlichen Enttäuschungen eines Liebesuchenden, der stets statt der Göttin die Wolke umarmt. Der Stil dieses Romans ist überladen, reich an dithyrambischen Apostrophen und fortwuchernd in einer Kette von Bildern. Viele praktische Lebenswahrheiten der Schrift erfreuen den Verstand, während die Phantasie durch die Lebhaftigkeit der Gedankensprünge angenehm beschäftigt wird. Von Bentzel-Sternaus zahlreichen späteren Schriften erwähnen wir noch „Proteus oder das Reich der Bilder“ (1806), eine Sammlung sinnvoller Fabeln, Parabeln, Allegorien und Paramythien mit willkürlicher Benutzung mythologischer Gestalten, „der steinerne Gast“ (4 Bde., 1808) und „der alte Adam“ (4 Bde., 1819—20), ein Familiengemälde, das allen Wechsel einer großen geschichtlichen Epoche spiegelt, dessen Haupttendenz aber ist, den Jesuitismus zu geißeln und die Zerrüttung in den Familien, die sein Werk ist, mit lebhaften Farben zu schildern. Wir bewegen uns anfangs auf demselben Boden, auf welchem Königs „Clubbisten von Mainz“ spielen, in den durch die französische Revolution aufgeregten Rheinlanden. Der Autor führt uns in die Kreise der Reichsritterschaft ein, welche durch die neuen Ideen in Gährung versetzt wird. In einer ihrer Familien begegnen uns eine Menge aristokratischer Anomalien, Söhne, welche für den Kaufmannsstand und die Revolution, für Franklin, Washington und Lafayette schwärmen, Reichsfreiherrn, welche amerikanische Millionairs und französische Generale werden; kleine Fürsten, welche, von freier, tüchtiger Gesinnung beseelt, ihrem Volke Verfassungen oktroyieren. Gegen diese Freigeisterei bietet der Klerus alle seine geheimen Kräfte auf, und dieser durch Dezennien hindurchgehende Familienkampf bildet den Mittelpunkt des Gemäldes, dessen Gruppen nach ideellen Gesichtspunkten verteilt sind. Leider ist der Fortgang der Handlung oft lahm, und so würdig und frei die Heroen der Reichsritterschaft auftreten, so sind die edeln Gesinnungen doch zu allgemein gehalten und entbehren die feste Grundlage individuell durchgearbeiteter Charaktere. Zu den glücklichsten Episoden des Werks gehört die humoristische Kontrastierung der englischen und deutschen Aristokratie, für welche

erstere Bentzel-Sternau, wie später Fürst Pückler, eine entschiedene Vorliebe hatte.*)

Die Kreise, welche Bentzel-Sternau uns schildert, kannte er übrigens aus eigener Anschauung; er hatte bis zur Auflösung des deutschen Reiches bei kleineren Reichsfürsten in Diensten gestanden. Geboren zu Mainz am 9. April 1767 war er 1791 kurfürstlich mainzischer Regierungsrat, 1803 Geheimer Staatsrat, 1812 Staats- und Finanzminister des Großherzogs von Frankfurt gewesen. Dann lebte er bis zu seinem Tode (15. August 1850) teils in der Schweiz am Züricher See, teils auf seinem Gute Emrichshofen bei Aschaffenburg. Gegner aller jesuitischen Umtriebe war er im Jahre 1832 zum Protestantismus übergetreten. Mit dem Wesen der geistlichen Höfe und ihren Intriguen, die er so anschaulich schilderte, war er so durch seine eigene Laufbahn vertraut.

Wenn die Erfindungsgabe unseres Autors so groß gewesen wäre, wie sein Gedanken- und Bilderreichtum, und wenn er den letzteren durch geschmackvolles Maß beschränkt hätte, so würde er unter unseren humoristischen Schriftstellern einen hohen Rang einnehmen, der ihm jetzt nur in sehr bedingter Weise eingeräumt werden kann.

Wie bei Bentzel-Sternau Jean Pauls satyrische und polyhistorisch-geistvolle Ader fortlebt, so bei Ernst Wagner (1769—1812) seine empfindsame und naturbegeisterte. Wagner lebte stets in beschränkten, kleinstaatlichen Verhältnissen, wie Jean Paul. Geboren als der Sohn eines Landgeistlichen in Meiningen, in dürftigen Verhältnissen lebend, von dem Vater für die Universität vorbereitet, wurde er nach seiner Rückkehr von derselben Gerichtsassessor und Verwalter auf einem Rittergut, dann infolge einer Empfehlung Jean Pauls Kabinetssekretär des Herzogs von Meiningen, und lebte nach dem bald eintretenden Tode desselben, unterstützt von der Herzogin, in Meiningen seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Wie bei Jean Paul wirkte auch bei ihm die Umgebung bestimmend auf den Charakter seiner Schriften. Kein Zug historischen Aufschwungs und einer große Verhältnisse erfassenden Begeisterung findet sich in seinen Schriften, dagegen die ganze Magie des träumerischen Gefühlslebens mit der Hinneigung zum Mysteriösen, zum Märchen und zur Legende. Seine

*) Von Bentzel-Sternaus anderen Schriften erwähnen wir noch: „Lebensgeister aus dem Klarfeldschen Archive“ (4 Bde., 1804), „Gespräche im Labyrinth“ (3 Bde., 1805), „Titania“ (1807), „Pygmäenbriefe“ (2 Bde., 1808). Auch versuchte sich der Dichter auf dramatischem Gebiete mit mehreren Lustspielen: „Weiß und Schwarz“ (1826), „Mein ist die Welt“ (1831). Besonders veröffentlichte er geistvolle, bisweilen etwas barocke Sprüchwörterspiele: „das Hoftheater in Barataria“ (4 Bde., 1828).

Sentimentalität wird oft süßlich, sein Witz nicht selten trivial und flach. Seine poetische Erfindungsgabe ist nur gering anzuschlagen. Wenn er auch, wie Jean Paul, das Episodische und Fragmentarische, das ermüdende Hervortreten des Subjekts mit seinen ewigen Interpellationen liebt, so ist sein Stil doch sauberer, weniger verwickelt, oft von lieblichem Schwung und Fall. Dennoch erreicht sein Humor denjenigen Jean Pauls bei weitem nicht, weder was die Tiefe der Welt- und Lebensanschauung, noch was die Tragweite der Ideen betrifft. Auch mit Bentzel-Sternau verglichen, muß Wagner dürftig und engherzig erscheinen. Seine Naturbegeisterung ist nicht so unverfälscht, wie die Jean Paulsche, es spielen bereits trübe, sagenhafte und mystische Elemente herein, ein leiser Anhauch der romantischen Schule. Wagner trat verhältnismäßig spät als Schriftsteller auf, und zwar mit seinem besten Werke: „Wilibalds Ansichten des Lebens“ (1805). Auf idyllischem Hintergrunde, dessen Schilderung durch ihre lebenswarmen Farben zu den Vorzügen des Romans gehört, führt uns der Dichter eine Wilhelm Meistersche Bildungsgeschichte vor. Der Fortgang der einfachen Entwickelung ist nicht ohne Interesse; besonders sind die Frauencharaktere Mathilde, Marianne und die Gräfin, wie Jean Paul sagt, rein ausgeschaffen und schärfer gemalt, als es unserem größten humoristischen Genius selbst gelungen ist. „Der unsichtbare Flötenspieler“ ist ein Gypsabguß von Jean Pauls „hohen Menschen.“ Weniger bedeutend als der „Wilibald“ sind „die reisenden Maler“ (1806), ein Zusammenschmelzen zweier verunglückten Lustspiele zu einem Roman, der durch die Weitschweifigkeit seiner Gespräche und vorwiegende praktische Kunsttendenzen ermüdet. Die Glanzpunkte dieses Werkes sind einige glücklich ausgeführte landschaftliche Skizzen und einige psychologische Studien, wie z. B. die Schilderung des Kampfes zwischen Liebe und unnahbarer Jungfräulichkeit, den die scheue, schöne Luise durchkämpft. „Ferdinand Miller“ und „Isidora“ (1805) sind nicht viel mehr als zwei ansprechende Novellen. In der ersteren ist eine patriotische Ader lebendig, in der zweiten spielt in einfache Herzensgeschichten und in die Abenteuer eines kleinen Hofes „der tierische Magnetismus“ mit herein, dessen Wunder mit wissenschaftlicher Gläubigkeit geschildert und erörtert werden. Die Handlung ist in beiden Novellen dürftig; ihr Reiz beruht auf einzelnen feinen Zügen der Empfindung. In seinen beiden letzten Werken zersplitterte sich Wagner in vorwiegend fragmentarischer Behandlung der Stoffe. Die „Reisen aus der Fremde in die Heimat“ (1808) sind eine olla potrida nach Art der modischen Reisenovellen, eine locker zusammenhängende Sammlung von Schilderungen, kleinen Er-

zählungen, Sentenzen, Charakteristiken, oft überschwenglich und gesucht, oft wahr und bezeichnend. Jean Paul rühmt an ihnen mit Recht den schonenden Geschmack im Komischen; dagegen dürfte sein Lob der „scharfen Charakteristik“ nur mit Einschränkungen gelten. „Das historische ABC eines vierzigjährigen Fibelschützen“ (1809) ist eine humoristische Encyklopädie mit einzelnen guten, aber auch vielen flachen und kleinlichen Einfällen. Wagner besaß nicht die echte satyrische Ader, deren Voraussetzung ein großer und scharfer Verstand ist. Seine satyrischen Einfälle waren mehr die Blasen des aufgeregten Gefühls. Er ist überhaupt eher zu den poetischen Naturen mit feinen Fühlfäden der Aneignung, als zu den wahrhaft produktiven Dichtern zu rechnen, ein Dämmerungsfalter aus jenem träumerischen Reiche der „Mitte,“ das in Deutschland nur allzu bevölkert ist.*)

Während Wagner das Komische dem Sentimentalen unterordnet und in einigen seiner Schriften nach einer geschlossenen, epischen Kunstform strebt, vertritt das rein Komische, das sich selbst Zweck ist, in einer vollkommen fragmentarischen Behandlung Karl Julius Weber (1767—1832). Geboren zu Langenburg, bekleidete er, nach Vollendung seiner Universitätsstudien (1788), lange Zeit hindurch dienstbare Stellungen bei den Reichsunmittelbaren. Der Versuch, eine Professur in Göttingen zu erlangen, schlug 1789 fehl; er wurde darauf Hauslehrer in der französischen Schweiz und bereiste Südfrankreich. Als Privatsekretär des Grafen von Erbach-Schönberg, als Isenburgischer Regierungsrat und Erzieher des Erbprinzen von Isenburg bewegte er sich fortwährend in den Kreisen des souveränen Adels. Der junge Erbprinz haßte ihn und kehrte von einer gemeinschaftlich unternommenen Reise allein nach Büdingen zurück. Weber verließ den Dienst und verfiel aus Verbitterung über die ihm zugefügten Kränkungen in eine Gemütskrankheit, von welcher er sich erst nach Monaten erholte. Dann lebte er bis zu seinem Tode bei seiner Schwester und folgte ihr in die verschiedenen kleinen Orte, wohin der Gatte derselben als Beamter versetzt wurde. Auch die trüben Lebensschicksale mochten, bei späterer ruhiger Betrachtung, reichen Stoff für die Satyre bieten, und die jahrelange ungestörte Muse beförderte die Notizensammlung und die Aufhäufung eines reichen, den Zwecken der Satyre dienstbaren Stoffes.

Julius Weber hatte in seinen „Briefen eines in Deutschland reisenden Deutschen (4 Bde., 1826—28) und in seinem „Demo-

*) Ernst Wagners „Sämtliche Werke“ erschienen in 3 Aufl. in 6 Bden. (1854, 55).

kritos, hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (10 Bde., 1832—36) das Genre der alten facetiae und Ana wieder auferweckt. Seine Schriften sind libelli ineptiarum, Sammlungen von Scherzen und Späßen, an einen humoristischen Reflexionsfaden gereiht. Sein „Demokritos" besonders erinnert an die alten „Amphitheater heiterernster Weisheit" und ist ein orbis pictus der Jovialität. Von Jean Paul finden sich nur die Polyhistorie und die derberen Züge des Humors bei Weber wieder, der bei einem ernsten sittlichen Hintergrunde des Charakters doch nirgends Saiten der Empfindung anschlägt, sondern eher in einen behaglichen Cynismus verfällt. Die Anekdote bildet die Grundlage des umfangreichen „Demokritos", und Zoten sind die Lieblings-Arabesken dieses Humoristen. Eine seltene Belesenheit, die den Zweck scherzhafter Ausbeute stets im Auge behielt, stellt ihm aus allen Reichen des Wissens, aus der Naturgeschichte, Welt und Litteraturgeschichte, selbst aus den verschiedenen Fakultätswissenschaften, eine Fülle von Thatsachen zu Gebote, die er in einem taktfesten, nur durch eine Menge von Citaten aus alten und neuen Sprachen oft unterbrochenen Stile zu verwerten weiß. Wo Webers selbständige satyrische Ader zum Vorschein kommt, da geißelt er am liebsten soziale Thorheiten und Gebrechen, während er auf politischem und religiösem Gebiete mehr in ein flaches juste-milieu verfällt, und besonders seine Ausfälle auf die Philosophie Zeugniß von geistiger Halbheit ablegen. Der Rationalismus bildet überall die Grundlage seines Humors, der deshalb zu höheren Flügen unfähig ist, aber alle seine Themata mit einem gewissen realistischen Tik und jovial-erschöpfender Gründlichkeit behandelt. Die Leidenschaften, die Nationen, die Stände, die Tiere u. s. f. geben ein reichhaltiges Material für diese eigentümliche Behandlungsweise, die nicht ermüdet, bis sie mit ihren humoristischen Etiketten, mit ihren flores und amoenitates jeden Gegenstand ihrer Wahl von Kopf zu Fuß aufgeputzt hat. Die Studien, welche sich auf die Geschichte des Komischen beziehn, haben auch wissenschaftlichen Wert, obgleich sich Weber zu viel mit dem Detail beschäftigte, um durchgreifende allgemeine Begriffsbestimmungen und Entwickelungen zu geben. Die Komik wurde von Weber aus dem Romane zu vollkommener Freiheit entlassen, und so auch die humoristische Kunstform in die Willkür beliebiger Aufsätze über beliebige Stoffe, noch dazu in einem der weitschichtigsten humoristischen Werke aufgelöst. Nach dem Vorbilde der Jean Paulschen Extrablätter und dieser Weberschen Skizzen bildete sich später, als noch die Anregung von Frankreich und ein lebhafteres Interesse an politischen und sonstigen Tagesfragen hinzutrat, das moderne Feuilleton, die Arena für rasche, schlagfertige

Polemik, für alle humoristischen Feuerwerke und Jongleurkünste, welche das Publikum nur für Augenblicke blenden und belustigen sollen. So erfreulich indes die frische und unmittelbare Wirkung und der lebendige Wechselverkehr zwischen Schriftsteller und Publikum sein mag, den dies Feuilleton hervorrief, so hat sich doch manches vielversprechende Talent, das seine Kraft wirksam zu einer ganzen Schöpfung konzentriert hätte, verführt durch den Reiz des schnellen Erfolges, in vergänglichen Leistungen verzettelt.*)

Hier ist auch der Ritter Karl Heinrich v. Lang (1764—1835) zu nennen, längere Zeit Kreis-Direktor in Ansbach, eifriger Forscher in der bayrischen Spezialgeschichte, die er in einer Reihe von Schriften ausbeutete, und einer der schärfsten satyrischen Köpfe seiner Zeit. Bekannt ist die Schilderung, die er von seinem Besuche bei Goethe entworfen hat, den er als einen langen, eiskalten, steifen Reichstag-Syndikus schildert, der ihm wie der steinerne Gast winkte, sich niederzusetzen, und tonlos blieb nach allen Saiten, die Lang anschlagen wollte. „Sagen Sie mir", frug Goethe endlich, „ohne Zweifel werden Sie auch in ihrem Ansbacher Bezirk eine Brandversicherungs-Anstalt haben?" Lang gab ihm die gewünschte Auseinandersetzung, und der alte Faust sagte: „Ich danke Ihnen! Wie stark ist denn die Menschenzahl in so einem Rezatkreis bei Ihnen? Auf Langs Entgegnung: Etwas über 500 000 Seelen, meinte Goethe: „So so, hm, hm, das ist schon etwas!" Lang aber empfahl sich darauf mit den Worten: „Jetzt, da ich die Ehre habe, bei Ihnen zu sein, ist dort eine Seele weniger. Ich will mich aber auch wieder dahin aufmachen und mich empfehlen." Goethe gab ihm zum Abschied die Hand und geleitete Lang bis zur Thüre. „Es war mir, als wenn ich mich beim Feuerlöschen erkältet hätte", schließt dieser seinen Bericht, welcher für seine witzige Darstellungsweise charakteristisch ist. Am schärfsten ausgeprägt ist sie in seiner „Hammelsburger Reise" (1818—1833), die in immer neuen „Fahrten" erschien und das deutsche Philistertum mit vieler Schärfe geißelte. Langs „Memoiren" (2 Bde., 1842), die erst nach seinem Tode erschienen, sind ebenfalls reich an Witz, aber auch nicht frei von Gehässigkeit.

An Jean Paul klingt auch Gustav Theodor Fechner, bekannter Physiker in Leipzig (geb. 1801) an, der unter dem Namen Dr. Mises humoristische Schriften veröffentlichte, von denen die „Stapelia Mixta" (1824) selbst Jean Pauls Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die Satyre ist in diesem Werke, wie in den darauf folgenden: „Anatomie der Engel"

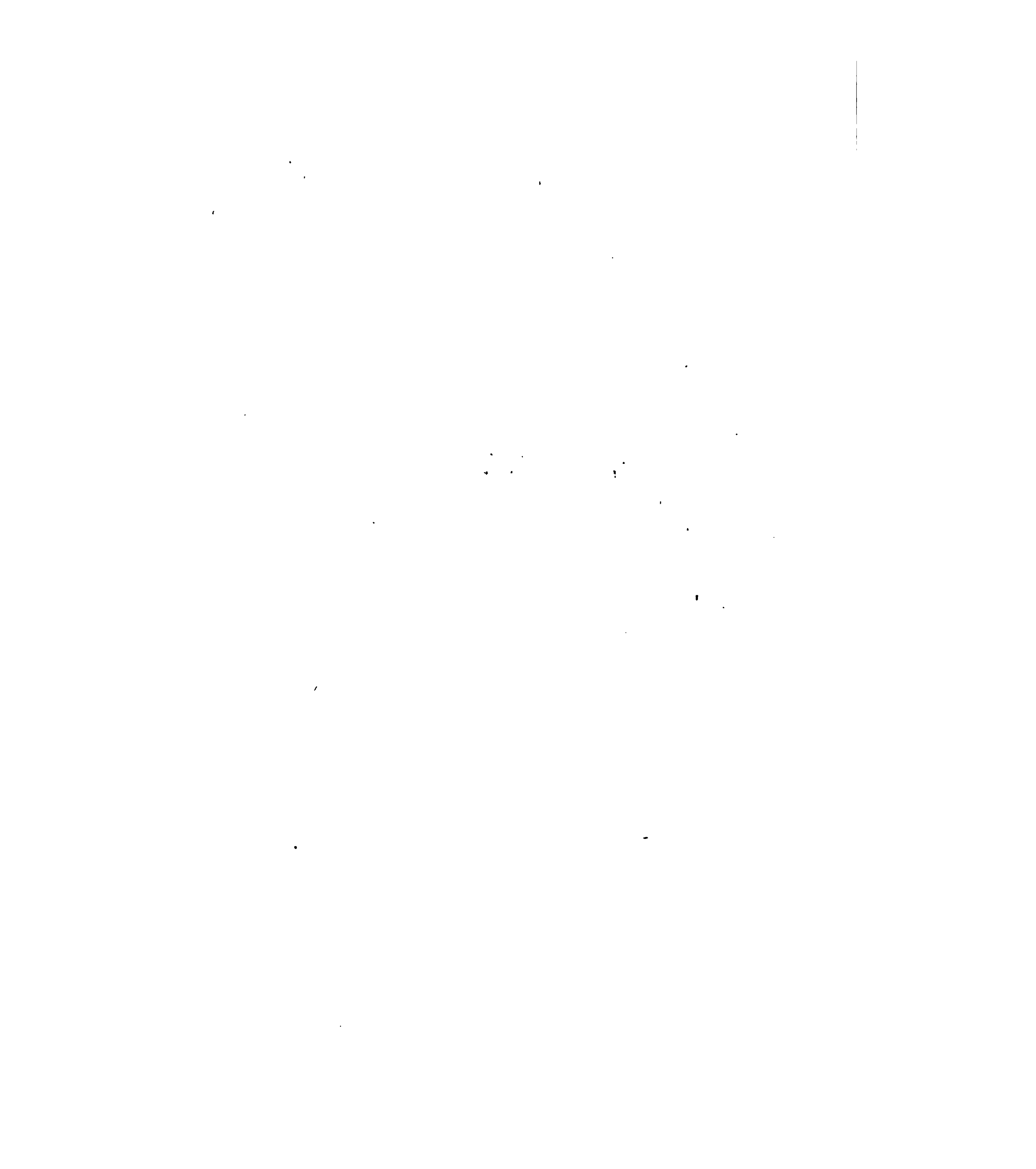
*) Karl Julius Webers „sämtliche Werke" erschienen in 2. Auflage in 16 Bänden 1848 und 1849.

(1825), „Beweis, daß der Mond aus Jodine bestehe“ (1821), „Panegyrikus der jetzigen Medizin und Naturgeschichte“ (1822) oft barock und gesucht, oft aber auch vom lebendigen Witz getragen und nicht ohne eine durchschimmernde Ader Jean Paulscher Gefühlsschwärmerei. Am meisten freilich hört man aus diesen Schriften die Tonart heraus, welche Jean Paul in „Katzenbergers Badereise“ angeschlagen.“ Der Stil der Jean Paulschen Extrablätter, der selbst wieder zum Teil in Stoff und Form an Rabener anklingt, machte sich oft bei Mises bemerklich, z. B. in dem Beweis, daß die Weiber eigentlich nur die Kleider sind. Am geistreichsten sind seine „vier Paradoxen“ (1846), in denen sich die oft treffende Satyre, wie der Beweis, daß die Welt nicht vom schaffenden, sondern vom zerstörenden Prinzip ausgegangen sei, gegen moderne Philosophien richtet. Seine „Gedichte“ (1841) enthalten neben vielem Geschraubten und Manierierten auch sinnreiche und duftige Poëme. Wir werden diesem Humoristen bei den Philosophen wieder begegnen.

Wir sehen so die Einheit von Form und Inhalt, die das klassische Ideal bewahrt, zerfallen, indem die Form bei Schulze und Pyrker mit alleiniger Hingabe gepflegt wird und über die Gleichgültigkeit und Wertlosigkeit des Inhalts trösten muß, während die eben erwähnten Humoristen den Reichtum geistigen Gehalts in der vollkommensten ästhetischen Formlosigkeit ausbreiteten. Diese Auflösung hatte sich in der Romantik bereits vollzogen, die einen neuen geistigen Standpunkt dem Standpunkte der Klassiker gegenüberstellte, aber die ästhetische Einheit von Form und Inhalt nicht zu erreichen vermochte, indem sie die Kunst, besonders ihr produktives Organ, die Phantasie, auch zum absoluten Inhalte machte, statt sie als die absolute Macht der Form zu beschränken. So entstand der Phallusdienst der schöpferischen Phantasie, bei welchem Form und Inhalt gleichmäßig zur Phantasterei verwilderten, und jede ernste bestimmende Macht des Lebens in jener Ironie aufgelöst wurde, welche den romantischen Doktrinairs für die geheimnisvolle Mitgift des Genius und für den Inbegriff aller exklusiven Weisheit galt.

Zweiter Teil.

Die Romantiker.



Erster Abschnitt.

Einfluß der Philosophie.

Joh. Gottlieb Fichte. — Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

Der Litterarhistoriker kann nicht Begriffsbestimmungen vorausschicken, welche auf seinem Gebiete stets den Schein der Willkür haben. Aus der Fülle des Stoffs muß der Begriff herauswachsen; er muß das Resultat sein, zu welchem sich ein ganzer Entwickelungsprozeß zusammenfaßt. Diesen Prozeß mit Treue vorzuführen, ist die Aufgabe des Litterarhistorikers. Eine klare Anschauung dessen, was die Romantiker erstrebten, wird sich erst aus einer gründlichen Würdigung ihrer Werke ergeben. Wir haben es in der schönen Litteratur mit Richtungen zu thun, welche durch die Gemeinsamkeit des Strebens bestimmt werden. Diese Gemeinsamkeit ist aber keine äußerliche, sondern mit innerlicher Notwendigkeit durch die Atmosphäre der Zeit und durch den Entwickelungsgang der Talente hervorgerufen. Auch die Nationallitteratur bewegt sich fort durch die treibende Kraft der Gegensätze, die überall schöpferisch wirkt. Jede Richtung hat deshalb eine relative geschichtliche Bedeutung, indem sie aus bestimmten historischen Voraussetzungen hervorgeht und zu bestimmten Resultaten führt; dann aber unterliegt sie auch der Beurteilung nach dem absoluten Maßstabe des ästhetischen Gesetzes, welches nach Abstreifung des Zeitlichen den ewigen Gehalt der Schönheit wägt. So giebt es Richtungen, die wie Sauerteig und Hefen die Gährung und den Aufgang des Schönen fördern, ohne dies Schöne selbst darzustellen. Sie sind wichtig für die Geschichte, nichtig für das ästhetische Ideal. Ein Extrem wird durch das andere korrigiert, und die rechte Mitte der Schönheit und die rechte Bahn förderlicher Entwickelung wieder hergestellt. Jede litterargeschichtliche Richtung hat einen weiten und engeren Kreis von Persönlichkeiten, die sie repräsentieren, indem der Zusammenhang mit ihrem Kerne bald lockerer,

bald fester ist. So bleibt bei der Gruppierung der Talente noch Platz für die Willkür, obgleich Form oder Inhalt selten das gemeinsame Gepräge verleugnen. Doch hat man bisher oft, wie Linné, nach äußerlichen Merkmalen klassifiziert, statt, wie Jussieu, das innere Wesen in seinen Unterschieden darzulegen.

Wissenschaft und Kunst stehen in untrennbarem Zusammenhange, und in der Regel hat einer neuen Kunstrichtung die Wissenschaft das Thor geöffnet. Oft läßt sich der Vorgang der Wissenschaft nicht mit chronologischer Genauigkeit angeben; aber auch wo beide gleichzeitig auftreten, liegt in der Wissenschaft die bestimmende Kraft der Entwickelung, die geistige Priorität. Will man diese Kraft dem schöpferischen Kunstgenie zueignen, so vergesse man nicht, daß viele Richtungen gar kein Genie aufzuweisen haben, sondern nur durch ein Konglomerat von Talenten bezeichnet werden. Die romantische Schule hat keinen Dichtergenius von nationaler oder universeller Bedeutung; sie hat Genialitäten im vagen Sinne des Worts, unausgegohrene Talente, deren Unfertigkeit der Urwüchsigkeit des Genies ähnlich sieht. Dagegen liegen in der Philosophie die Keime, aus denen sie sich entwickelten, und ohne Fichte und Schelling ist weder der Inhalt, noch die Form der vorzugsweise romantischen Dichtung zu begreifen. Was von der Hobelbank dieser meist gleichzeitigen Gedankenarbeit abfiel: das waren die poetischen Späne, welche die Romantiker als Kiel für ihre Kinderschifflein in den Weihern der Märchenwelt benutzten.

Eine der bedeutendsten deutschen Persönlichkeiten ist Johann Gottlieb Immanuel Fichte (1762—1814), eine geistige Kernnatur, in seinem eigentlichen Wesen aller romantischen Schwärmerei abhold und doch durch sein System oder vielmehr durch dessen mißverstandene Auslegung der Vater aller romantischen Verirrungen. Fichte begann mit dem „Versuch einer Kritik aller Offenbarung“ (1792), in welchem er zwar die Möglichkeit einer Offenbarung nicht leugnete, aber doch das menschliche Gewissen und den menschlichen Geist zur höchsten Instanz über die Gültigkeit derselben machte. Die Schrift war anonym erschienen, und man hielt lange Zeit hindurch Kant für ihren Verfasser. Fichtes energischer Charakter hatte stets den Trieb und Drang, die praktische Sphäre des Geistes umzugestalten. Er war keine intuitive Philosophennatur, welche sich in selbstgenügsamer Spekulation vollkommen heimisch gefühlt hätte. Die weit und tief ausholende Energie seines Denkens wagte sich an jene bedenklichen Fragen, deren nähere Erörterung Kant mit der Lootsenweisheit eines Kathederphilosophen vermieden, wenn auch die Art und Weise, wie sie von Fichte erörtert wurden, eine notwendige Konsequenz des Kantschen Systems

waren. So erschienen ohne Angabe des Verfassers und Verlegers sein „Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution“ (1793) und seine zu Heliopolis gedruckte „Zurückforderung der Denkfreiheit.“ Der anonyme philosophische Marquis Posa hatte sich abwechselnd in Warschau, Königsberg und der Schweiz aufgehalten, bis er 1794 einen Ruf als Professor nach Jena erhielt. Jena ist die Geburtsstätte seiner „Wissenschaftslehre“ (1794), in welcher sich seine philosophische Wirksamkeit konzentriert, und die eine der entscheidendsten Thaten des deutschen Geistes ist. Fichtes durchgreifende Kraft konnte keine Schranke dulden. Eine solche Schranke war aber das Kantsche „Ding an sich,“ das zu überwinden Fichte in die Tiefen des Selbstbewußtseins hinabstieg. Er machte das Ich zum Prinzip der Wissenschaft, zum Archimedespunkte, der die Welt aus ihren Angeln hebt, und stellte ihm den ganzen Kosmos als ein Nichtich entgegen. Das Wissen von anderen ist vermittelt durch das Wissen von sich selbst, das Bewußtsein durch das Selbstbewußtsein. So ist das Ich das ideale und reale Prinzip zugleich, und die Objektivität ist in der allumfassenden, schöpferischen Subjektivität aufgehoben. Das Ich herrscht mit unumschränkter Selbstherrlichkeit, denn für das Ich ist nur das, was es selbst setzt. Durch dies Setzen macht es aber das andere seiner selbst zu seinem andern, hebt es als Nichtich auf und setzt es dem Ich gleich. So ist auch in seiner absoluten Fassung dieser Gegensatz nur scheinbar und das Nichtich nur der unendliche Anstoß für die Thätigkeit des Ich.

Durch diese strenge Einheit des Prinzips war erst ein System möglich geworden, welches als die Wissenschaft des Wissens freilich von Kant selbst für reine Logik erklärt wurde, die von allem Materialen des Erkenntnisses abstrahiere, aber doch durch seine innere Konsequenz alles, was bei Kant äußerlich auseinanderfiel, in einem geistigen Mittelpunkte zusammenhielt und in organischer Gliederung darlegte. Der Gegensatz zwischen theoretischer und praktischer Vernunft war bei Kant nur als selbstverständlich angenommen worden und gab seiner Kritik nur zwei verschiedene Ausgangspunkte. Fichte aber leitete diesen Gegensatz mit Notwendigkeit aus seinem Prinzipe her, indem theoretisch das Ich entweder durch das Nichtich, das Subjekt durch das Objekt, das Denken durch das Sein bestimmt wird, oder praktisch das Nichtich durch das Ich, das Objekt durch das Subjekt, das Sein durch das Denken.

So war das System als solches niet- und nagelfest, methodisch abgeschlossen, dialektisch vollendet; Fichtes geharnischte Polemik warf alle Gegner nieder und empörte sich zuletzt selbst gegen Kant, der diese Fort-

bildung seines Systems teils für überflüssig erklärte, teils in ihren gefährlichen Konsequenzen verleugnete. Dann arbeitete Fichte einzelne Disziplinen aus, um das System aus seiner logischen Selbstgenügsamkeit befruchtend in die Wissenschaften hinüberzuführen. Seine „Grundlage des Naturrechts" (2 Bde., 1796—97) und sein „System der Sittenlehre" (1798) erschienen. Ein Schüler Fichtes, Forberg, hatte in dem Niethammer-Fichteschen Journal, (1795—99), einem meisterhaft redigierten Organ, in einem kleinen Aufsatze „über die Entwickelung des Begriffs der Religion" den Begriff Gottes in den der moralischen Weltordnung aufgelöst, und Fichte hatte eine mildernde Einleitung dazu geschrieben. Diese beiden Aufsätze veranlaßten die Anklage auf Atheismus, welcher Fichte ohne feige Zugeständnisse mit der Unerschrockenheit des Denkers entgegentrat. Diese Unerschrockenheit bewährte er noch glänzender später in Berlin in seinen „Reden an die deutsche Nation" (1808), in denen er nicht bloß mit fulminanter Beredsamkeit gegen die französischen Bajonette jene verhängnisvolle, von Napoleon mit Unrecht verachtete „Ideologie" aufbot, welche der brutalen Unterdrückung die thatenschöpferische Macht des Geistes gegenüberstellt, sondern auch die nationale Wiedergeburt an ihren Wurzeln erfaßte und die spartanische Weisheit einer Nationalerziehung dem preußischen Volke predigte. Mit Recht vergleicht der Sohn des Denkers, Immanuel Hermann Fichte, in seinem, vielfache interessante Aufschlüsse gebenden Werke: „Johann Gottlieb Fichtes Leben und litterarischer Briefwechsel" (2 Bde., Leipzig 1871) die Reden an die deutsche Nation den gewaltigen demosthenischen Reden gegen Philipp, die eine ähnliche Gesinnung erzeugt hatten, und Häusser in seiner „deutschen Geschichte" sagt, daß seit Luther so zur deutschen Nation nicht geredet worden sei.

Fichte ist unser mannhaftester Philosoph. Wie sein System, ist sein Leben aus einem Gusse. Alle Halbheit genierte ihn, und seine „Wissenschaftslehre" war eine Konsequenz seines Charakters, der das unverdaute „Ding an sich" um jeden Preis loszuwerden suchte. In Kant, wie in Fichte, war der praktische Trieb fast mächtiger, als der theoretische. Kants theoretische Vernunft abortierte, während seine praktische mit einigen gesunden Postulaten niederkam; und Fichte gab dem Ich nur diese absolute Macht, um das Nichtich neu durch dieselbe zu schaffen. Fichtes „Ich" wurde wie ein spaltender Keil nicht nur in das Kantsche System, sondern auch in die morschen Staats- und Glaubensbauten des Jahrhunderts hineingetrieben. Durch alle Angriffe, Schikanen, Verfolgungen hindurch schritt dieser hochsinnige und unverzagte Apostel des Selbstbewußtseins mit seinem heißen, reformatorischen Drange und mit jener Festigkeit der

Ueberzeugung, welche der unverschleierten Wahrheit kühn in das Antlitz schaut. Der Anblick dieses geistigen Heldentums wirkte bildend und stählend auf die Nation, und wenn auch Fichtes Staatsphilosophie in das despotische Utopien eines geschlossenen Handelsstaates mündete, so bleibt er doch durch seine lebendige, geistige Beteiligung an der französischen Revolution und der deutschen Befreiung, durch seine Demosthenische Beredsamkeit, die uns ein seltenes klassisches Muster auf diesem Gebiete giebt, eine unserer ersten politischen Größen.

Wie dieser glühende Kraftmensch in Beziehung steht zu jener romantischen Richtung, welche von aller thatkräftigen Energie abstrahiert, wird zunächst wenig einleuchtend scheinen. So nahe das Mißverständnis für das große Publikum lag, das spekulative Ich Fichtes im Sinne des empirischen zu nehmen und das Fichtesche System zu einer Apotheose des Egoismus zu machen: so nahe lag es den exklusiven Geistern, die Souverainetät des Ich nicht bloß im Sinne der freien, sondern auch der willkürlichen Selbstbestimmung anzuerkennen. Ueber der bunten zusammensinkenden Traumwelt steht das Ich mit dem Zauberstabe und freut sich seiner Allmacht im stets erneuten Spiele der selbstgeschaffenen Gestalten. Doch der Schönheit ist es heiliger Ernst mit dem, was sie schafft; sie entläßt ihre Gestalten mit eigener Wesenheit, und wie sie den Glauben haben an sich selbst, so trägt sie der Glaube der Welt, und ein Romeo, ein Hamlet sind lebendiger, als die toten Könige, eingesperrt zwischen zwei trockene Daten der Chronologie. Ganz anders verfährt die romantische Ironie. Zu ohnmächtig, feste Gestalten zu schaffen, trachtet sie nur nach der eiteln Selbstbefriedigung, durch rasche Zerstörung des kaum Geschaffenen sich das Bewußtsein zu geben, Herr ihrer Geschöpfe zu sein. So bleibt weder ein geistiger Inhalt, noch eine schöne Gestalt übrig, sondern nur der Rausch der Eitelkeit, sich in der allgemeinen Verflüchtigung zu behaupten, das dämonische Hohngelächter des Ich, das jedes Nichtich aufzehrt. So wurde die Fichtesche Energie des weltschaffenden Ich von den Romantikern in die Haltlosigkeit einer alles auflösenden Ironie verkehrt, die sich von der Sokratischen durch ihre souveraine Zwecklosigkeit unterscheidet. Aber das Fichtesche Ich gab den romantischen Doktrinairs, vor allem Solger, doch den Anstoß zu dieser bedenklichen Fortentwickelung, welche in der bequemen poetischen Praxis der formverachtenden Genialitäten weiter wucherte.

Doch in Fichtes System blieb eine große Lücke, die Natur. Wohl war sie mit Raum und Zeit in dem geräumigen „Nichtich“ untergebracht das aber gleichsam nur durch die Gnade des Ich zur Welt kam. Die

Natur mit ihrem eigentümlichen Lebensgeiste und mit der in ihr immanenten Vernunft war im Fichteschen Systeme nur stiefmütterlich behandelt; und wenn in ihrer Aneignung durch das Selbstbewußtsein auch ihre geistige Berechtigung ausgesprochen war, so empfing sie diese Legitimation doch nur aus zweiter Hand. Die Fichtesche Philosophie bot also einer Poesie, welche sich andächtig in das Leben der Natur versenken wollte, keinen Stoff und keine Handhaben dar. Aber auch den Romantikern war es trotz ihrer Waldeinsamkeit und Mondscheinnächte mit dem Leben der Natur nicht ernst. Sie bevölkerten sie lieber mit den Gespenstern der Imagination, als daß sie dem Odem des sie durchwehenden Geistes gelauscht hätten. Wo sie aber einmal sich tiefer ihren Geheimnissen hingaben, da thaten sie es an der Hand eines Philosophen, welcher der Natur, als dem realen Faktor des Absoluten, zu ihrem selbständigen Rechte verhalf und außerdem durch die Form des genialen Aperçu, in welcher er seine Offenbarungen niederlegte, durch dies willkürliche, sprudelnde und springende Philosophieren, durch dies rastlose Umhertasten der geistigen Fühlfäden, durch dies oft blendende oft schlagende, selten methodische Denken, durch diese Gestikulationen des Propheten oder des siderischen Mädchens, das mit der Metallstange die verborgenen Adern der Natur aufdeckt, der romantischen Formlosigkeit ein wissenschaftliches Muster gab und die Poesie ebenso der regellosen Inspiration als einzigem Leitsterne folgen lehrte, wie sein Denken mit Verachtung der Methode den genialen Improvisationen seiner schöpferischen „Intuition" folgte. Wir meinen den Romantiker der deutschen Philosophie und den Philosophen der deutschen Romantik, Schelling.

Friedrich Wilhelm Jos. von Schelling*) (1775—1854), wie Hegel im theologischen Stift zu Tübingen gebildet, promovierte 1792 zum Magister nach Abfassung einer Dissertation über „den Sündenfall," begann daher als philosophischer Theologe, als welcher er wiederum in seiner letzten Berliner Metamorphose auftrat. Anklänge an Herdersche Auffassung und Herderschen Stil charakterisieren diese erste Abhandlung. In seinen ersten Schriften: „Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt" (1794), und „Vom Ich als Prinzip

*) Vgl. besonders Karl Rosenkranz, Schelling (1843). Die gesammelten Werke Schellings sind jetzt nach seinem Tode in zwei Abteilungen erschienen, von denen die erste die naturphilosophischen Schriften seiner ersten Epoche, die zweite die mythologischen und religionsphilosophischen seiner letzten enthält. Wichtige Beiträge zur Charakteristik des merkwürdigen, schroffen und fehdelustigen Denkers giebt die Briefsammlung: „Aus Schellings Leben" (3 Bde., 1869—70).

der Philosophie oder von dem Unbedingten im menschlichen Wissen" (1795) schloß er sich an Kant und Fichte an, obgleich er bereits mit der Prätension auftrat, einen neuen „schöneren Tag der Wissenschaft heraufzuführen," und in den Proklamationen mit eben solcher prophetischen Sicherheit auftrat, wie er in der Ausführung selbst einen problematischen Ton anschlug. In seinen Briefen „über den Dogmatismus und Kritizismus" (1795) räumt er die Möglichkeit und Berechtigung beider Philosophien ein, von denen die eine das Subjekt dem Objekt, die andere das Objekt dem Subjekt unterwirft. Hierbei giebt Schelling eine Verherrlichung der Tugendlehre Spinozas, den er für den vollendeten dogmatischen Philosophen erklärt. In der „neuen Deduktion des Naturrechts" (1796—97) stellte Schelling das Ich als das Unbedingte im menschlichen Handeln hin, wie er es früher als das unbedingte Prinzip des menschlichen Wissens hingestellt hatte. Geistvoll sind in dieser Schrift die Antithesen von Pflicht und Recht durchgeführt, und die Begründung des Staats auf das Problem, die physische Macht des Individuums, die nach dem Naturrechte alles Recht zerstören würde, mit der moralischen des Rechts identisch zu machen. In einem Aufsatze „über Volksunterricht und Offenbarung" (1798) will Schelling den Offenbarungsbegriff, weil er allen Vernunftgebrauch in der Wissenschaft aufhebe, aus derselben verbannt wissen und tritt der Verfolgung der Wissenschaft durch unwissende Theologen mit kräftiger Polemik entgegen.

Diese kleineren Schriften und Abhandlungen bezeichnen Schellings erste Periode, ein Umhertasten in allen philosophischen Disziplinen, in Religions- und Rechtsphilosophie, dabei in geistvollen Aphorismen ein Ueberwinden systematischer Einseitigkeiten, ein Anschlagen des Prophetentons und die stolze Ankündigung großer Probleme und ihrer Lösung. Mit der entschiedenen Anlehnung an Kant, Reinhold und Fichte begann Schelling, suchte sich aber immer mehr von diesen Denkern zu emanzipieren, um jene souveräne Stellung in der Gedankenwelt einzunehmen, zu der ihn nicht nur sein Genie befähigte, sondern auch sein jugendlicher Ehrgeiz unwiderstehlich hintrieb. Hier trat ihm die von Fichte in Schatten gestellte Natur entgegen, deren Isisschleier die Kantianer, durch die Schranken ihres Systems gehemmt, vergebens zu lüften gesucht. Mit dem Enthusiasmus, der ihm eigentümlich war und oft Sturm lief, ohne Bresche geschossen zu haben, und mit jener Sicherheit der Glückskinder am Spieltische des Gedankens, mit kühnem Wurfe die rechte Nummer zu treffen, gab er sich in Ahnungen und Entwickelungen der Aufgabe hin, die Natur zu begreifen, und mit goldenen Lettern schrieb er die glänzende

Antithese an den Eingang des neuen Systems: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein." Nicht zufällig sollte die Natur mit den Gesetzen unseres Geistes zusammentreffen, sondern sie selbst notwendig und ursprünglich die Gesetze unseres Geistes — nicht nur ausdrücken, sondern realisieren und nur insofern Natur sein und heißen, als sie dies thut. Von diesem Standpunkte aus schrieb er die „Ideen zu einer Philosophie der Natur" (1797), das Buch: „Von der Weltseele" (1798) und den „ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" (1799). In diesen Werken trat er den bisherigen Systemen revolutionär entgegen, und so zufällig und desultorisch zum Teil ihre Form war, so lag ihnen doch ein echt spekulativer Drang zu Grunde, der besonders auf Ueberwindung der mechanischen Naturanschauung und auf Erfassung der Einheit der bisher gangbaren Dualismen hinarbeitete. „Die Weltseele," der Kern seiner Naturphilosophie, ist die Idee eines organisierenden, die Welt zum System bildenden Prinzips, die Zusammenfassung der positiven und negativen Kraft. Der Kantianismus hatte darauf verzichtet, das Innere der Natur zu erkennen; der Fichtianismus hatte sie in das weite Futteral des Nicht-ich gesteckt. Beide hatten sie nur in Bezug auf das Ich betrachtet, Kant als die Schranke des Erkennens, Fichte als den Anstoß für seine Thätigkeit. Schelling zuerst faßte die Natur selbständig, gab ihr in der Weltseele eine immanente Kraft, die begriffsmäßig wirkte, und war so erst fähig, über den Begriff der Organisation, den er höchst geistvoll den aufgehaltenen Strom von Ursachen und Wirkungen nannte, über den Ursprung des allgemeinen Organismus, über die entgegengesetzten Prinzipien des tierischen Lebens ein Füllhorn tiefer Gedanken auszuschütten, wenn er sie gleich nicht zu einem methodischen Kranze zu ordnen verstand. In seinem „Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" brauchte er zuerst die Terminologie, die in seiner Schule typisch geworden, und in welcher die Potenzen, die er in seiner neuesten Mythologie zu einer sonderbaren Weltschöpfungsspielerei verurteilte, eine wesentliche Rolle spielen.

Nachdem Schelling diese geistige Provinz erobert, überließ er sie seinen Generalen, wandte sich von der Naturphilosophie, als deren Schöpfer er gepriesen wurde, ab und schrieb nun an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte das: „System des transscendentalen Idealismus" (1800), in welchem er die Einheit der Entwickelung des Realen und Idealen, der Natur und des Geistes im Parallelismus ihrer Gestalten nachwies und so den Fichteschen Standpunkt überwand, von dem er gleichwohl den Ausgangspunkt und die Herleitung der theoretischen und praktischen Philo-

sophie überkam. Dies Schellingsche System ist mit meisterhafter Architektonik aufgeführt; die Naturphilosophie, die Philosophie der Geschichte, die Sittenlehre, die Rechtsphilosophie werden in ihren höchsten Prinzipien aus jenem Grundprinzip entwickelt, und die Kunst bildet das Gewölbe des ganzen Baues. Die Phänomenologie und die Logik sind darin enthalten, obgleich die letztere sich mehr auf eine Deduktion der Kantschen Verstandestheorien mit unwesentlichen Modifikationen beschränkt. Wir haben aus dem umfangreichen Werke besonders diejenigen Stellen hervorzuheben, welche auch für die Fortentwickelung der schönen Litteratur von Bedeutung wurden und die Eigentümlichkeiten der „romantischen Schule" mitbestimmten.

Der Parallelismus des Realen und Idealen, der beiden Faktoren des Absoluten, mußte bei der genaueren Ausführung Gelegenheit zu jenen gewagten Kombinationen geben, welche in das Gebiet des Phantastischen hinüberschweifen und zuletzt nur als brillante Exkurse des Geistes erscheinen, nicht als Ergebnisse logischer Notwendigkeit. Wenn der Magnetismus mit der Anschauung, die Elektrizität mit der Empfindung, der Chemismus mit der produktiven Anschauung parallelisiert wird, so haben wir ganz das Gefühl einer geistreichen Willkür, eines spielenden Witzes, dem es leicht möglich wäre, auch andere Aehnlichkeiten des Verschiedenen, andere Parallelen zwischen Natur und Geist aufzustellen. Diese spielende Willkür, nicht bloß in der metaphorischen Bezifferung der Erscheinungen und Empfindungen, sondern in der ganzen Taschenspielerei von Natur und Geist, wurde in der romantischen Dichtung typisch, und man kann sagen, daß viele dieser Dichter zuletzt in eine so hypergeniale Verwirrung des Realen und Idealen hineingerieten, daß sie sich über beide nicht mehr zu orientieren verstanden.

Doch abgesehen von diesen Brillantfeuerwerken einer mehr witzigen, als tiefen Kombination, machte Schelling seit Spinoza zum ersten Male wieder Ernst mit der individuellen Naturseite des Geistigen und Sittlichen und legte einen bedeutenden Accent auf die ursprüngliche individuelle Begabung, von deren Naturnotwendigkeit er den Grad der freien Selbstbestimmung abhängig machte. Wenn er so der abstrakten Moralität der Kantschen Schule entschieden gegenübertrat, so geriet er auf der andern Seite in Verirrungen, von denen sich Spinoza freigehalten hatte. Er stellte der allgemein gültigen Moral eine exklusive für bevorzugte Geister entgegen, erkannte ein Genie zu Handlungen an und sprach von „einer Freiheit und Erhebung des Geistes, selbst über das Gesetz, die nur wenigen Auserwählten zukomme." Wo es aber Brahminen giebt, fehlen die Parias nicht, und so mußte diesen Willensgewaltigen ein Gesinnungspöbel zur Seite stehen, welchem schon von der Wiege an jede freie und sittliche Er-

hebung unmöglich gemacht wurde. Hier stoßen wir auf einen wesentlichen Punkt der romantischen Weltanschauung, auf die Exklusivität der Gesinnung, des Wollens und Handelns. Da es jedem Einzelnen freigestellt war, sich für ein solches Genie zu halten, das über dem Gesetze steht, so gab diese delphische Offenbarung des Philosophen die Losung zu einer privilegierten Lüderlichkeit, die sich über das Gesetz, das den Pöbel bindet, im Bewußtsein höherer Inspiration erhebt. Wie sich im Leben der Romantiker Beispiele für solche Erhebungen finden, welche sie selbst genial, die unverblendete Meinung aber unsittlich nannte, so bewegen wir uns in ihren Werken in einer solchen exklusiven Gestaltenwelt, unter Genies des Denkens, Empfindens und Handelns, welche die herkömmlichen Gesetze mit Füßen treten, um sich ganz dem Genusse ihrer höheren geistigen Abstammung hinzugeben. Die Kunst hatte Schelling an das Ende seines Systems als „die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt", hingestellt, als „das Wunder, das, wenn es nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte." Er nannte sie das Organ und Dokument der Philosophie und machte die Natur nur zu einer halbdurchsichtigen Verhüllung „des Landes der Phantasie, nach dem wir trachten." Auf das Bewußtlose im Künstler legte er den Hauptnachdruck. Der Künstler wird selbst von seinem Genius überrascht und empfindet über die Gunst, das Schöne hervorzubringen, selber Rührung. Diese Seite des „Bewußtlosen", der ursprünglichen Künstlerbegabung und ihres Triebes wurde von den Romantikern mit unermüdlichem Nachdrucke hervorgehoben, ohne zu bedenken, daß Schelling auch die Seite der Besonnenheit und künstlerischen Technik betont und ausdrücklich erklärt hatte, daß der Mangel an Erfindung für das Kunstwerk weniger empfindlich sei, als der Mangel an aller mechanischen Bildung. So gaben sich die Romantiker den willkürlichsten Inspirationen hin, indem sie der göttlichen Macht der Poesie blindlings zu folgen glaubten. Das bewußtlose Produzieren galt für genial, d. h. die Voraussetzung des Genies wurde zur unbedingten Rechtfertigung jeder Verirrung gemißbraucht. Das Genie, das doch nur aus seinen Produktionen als die produktive Kraft erkannt wird, wurde individuellen Bestrebungen untergeschoben, auch wenn sie keine poetische Blüte gezeitigt, sondern sich nur im Taumel jener Bewußtlosigkeit und einer unbestimmten, über sie kommenden Begeisterung umherwirbelten. Das besonnene poetische Schaffen galt für ein Vorrecht der Mittelmäßigkeit, das Ausschäumen der poetischen Gährung in wilder Formlosigkeit für ein Zeichen des Genies.

Am Schlusse seines Systems hatte Schelling den Faden eingewoben,

der nach einigen Unterbrechungen zu seiner neuesten Berliner Metamorphose hinüberführt, in jener lockeren Verknüpfung, welche die sprungweise Entwickelung dieses bedeutenden Geistes charakterisiert. Er hatte nämlich die Mythologie für das geistige Mittelglied zwischen der Poesie und Wissenschaft erklärt und eine neue Mythologie als die poetische Produktion eines ganzen künftigen Geschlechts in Aussicht gestellt. Er gefiel sich in solchen Perspektiven mit prophetischer Färbung, welche ihm selbst, dem philosophischen Proteus, neue geistige Wandelungen und Thaten verhießen. Der romantischen Schule, welche sich mit der antiken Mythologie wenig befreundete, wurde diese „neue Mythologie" eine willkommene Parole. Friedrich Schlegel bemächtigte sich derselben, und im „Athenäum" gährte der Schellingsche Sauerteig. Das letzte Resultat dieser Gährung war nach dem kurzen Rausche des Geniekultus der Rückfall in den Katholizismus, der dem Proselyten eine ganz fertige Mythologie entgegenbrachte, welche erst neuerdings in Radowitz einen erschöpfenden Interpreten gefunden hat. Auch äußere Beziehungen hatten Schelling in seiner jugendlichen Sturm- und Drangepoche eng mit den Romantikern verknüpft. Er war im Herbst 1798 außerordentlicher Professor der Philosophie in Jena geworden, nachdem er vorher schon in Dresden mit den Schlegel zusammengetroffen war. Sein Aeußeres, das Markige und Trotzige seines Wesens, behagte ihnen; Fr. Schlegel gab ihm den Beinamen „der Granit", — als für ihn bestimmte „Granitin" dachte man sogar an die Rahel Levin. Fr. Schlegel wurde bald ein Verehrer der neuen Philophysik, wie er die Naturphilosophie Schellings taufte und widmete der Weltseele ein Sonnet. Gleichwohl war Schelling, wenn auch die Solidarität seiner Identitätsphilosophie mit den Grundzügen der romantischen Weltanschauung unverkennbar ist, doch in Bezug auf den ästhetischen Kanon niemals ganz mit der Romantik einverstanden.*)

Schelling ließ sein „Absolutes" erst noch im Brillantfeuer verschiedener Farben spielen, ehe er zum Ausbau der Mythologie schritt. Erläuterungen seines Systems auf dem Gebiete der Physik und Aesthetik drängten sich; doch während er vorher die romantischen Stichwörter schuf, wurde er zuletzt selbst von den Romantikern angesteckt und nahm vieles an und auf, was der Fortgang dieser geistigen Bewegung geschaffen. In seiner „Zeitschrift für spekulative Physik" (1800 und 1801) begann, nachdem die Grundlage des Systems gelegt war, ein freieres Spiel

*) Vgl. über das Verhältnis Schellings zu den beiden Schlegel das für die ersten Anfänge der Romantik grundlegende Werk von R. Haym „die romantische Schule." Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, 1870.

geistvoller Kombinationen und phantastischer Ergüsse, um die Natur, diese mit ihren Anschauungen und Empfindungen gleichsam erstarrte Intelligenz", zu begreifen. In der unvollendeten „Darstellung seines Systems" in dieser Zeitschrift schiebt er der Identität plötzlich die Vernunft unter, die er für eins mit ihr erklärt. Die Vereinigung mit einem so tiefen Denker wie Hegel, der ebenso bestimmt und gewissenhaft in seinen dialektischen Entwickelungen war, wie Schelling genial in kühnen Gedankengriffen und spekulativer Anschauung, konnte für die Philosophie nicht das werden, was die Schiller-Goethesche Allianz der Poesie geworden, wenn sie auch für beide fruchtbringend wurde und ihr Dokument „das kritische Journal der Philosophie" (1802—1803), vielfach anregend und besonders bedeutend in polemischer Abwehr wirkte. Durch Hegel zu größerer Korrektheit der philosophischen Form angeregt, schrieb Schelling nun seinen „Bruno" oder „über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge" (1802) und seine „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" (1803). In „Bruno" wählte er die Form des platonischen Dialogs, um noch einmal, mit teilweiser Anlehnung an die Schrift von Giordano Bruno: „Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen", die Prinzipien seiner Philosophie auseinanderzusetzen. In den „Vorlesungen" gab er eine Kritik der besonderen Wissenschaften in ihrer Beziehung zur Philosophie und wirkte tapfer für die Förderung des echt akademischen Geistes und der wissenschaftlichen Freiheit. So verdienstlich diese Tapferkeit war, so viel Glänzendes und Treffendes über die besonderen Wissenschaften gesagt wurde, so bietet diese Schrift doch gerade mehrere Beispiele für die Beiläufigkeit, mit welcher Schelling wesentliche Umwandlungen seines philosophischen Standpunktes einzuschmuggeln liebt. Zwar daß er die Kunst selbst für die wahrhafte Objektivität der Philosophie in ihrer Totalität, für ihr einziges Organ erklärte und deshalb die philosophische Fakultät in eine Fakultät der Künste aufgelöst wissen wollte, ist eine notwendige Konsequenz seines ganzen Systems. Dagegen verwandelt sich ihm jetzt unter der Hand die Identität, die er für eins mit der Vernunft erklärt, in Gott, wodurch die ganze Philosophie Schellings eine theosophische Wendung bekommt, die ihr früher gänzlich fremd war. So wird eine platonisierende Ideenwelt zwischen Gott und die Welt eingeschoben; die Dinge werden durch Ideen beseelt. Auch steht es damit im Zusammenhange, daß Schelling auf einmal bei Betrachtung der Wissenschaft der Kunst das verhängnisvolle Stichwort des „christlichen Philosophen" heraufbeschwört, das später so oft zu seinem eigenen Ruhme wiederholt worden ist. Indes war Schelling damals weit entfernt von

der spezifischen Christlichkeit vieler seiner Jünger. Er räumte ja mit großer Naivetät in diesen „Vorlesungen" ein, daß die sogenannten biblischen Bücher ein Hindernis der Vollendung des Christentums gewesen seien, da sie an echt religiösem Gehalte keine Vergleichung mit so vielen andern der früheren und späteren Zeit, vornehmlich mit den Indischen, auch nur von ferne aushielten. Ebenso ketzerisch verkündete er „als das absolute Evangelium die Einheit des Heidentums und des Christentums", die er für die beiden einzig möglichen Religionen erklärte. Jede vernünftige Auffassung der Geschichte dagegen hob er durch die phantastische Hypothese eines höchsten Kulturzustandes am Anfange der Welt auf, durch welche die ganze Geschichte zu einem mühsamen Neubaue auf der Brandstätte der glücklichen Urwelt gemacht wird. In der Schrift: „Philosophie und Religion" (1804) machte Schelling abermals einen Sprung, indem er die immanente Selbstbestimmung der Welt einen Abfall vom Absoluten nannte und Materie und Geist, deren Versöhnung und Harmonie er in seiner Identitätsphilosophie verherrlicht, feindlich gegenüberstellte. Die Materie wurde zu einer düsteren verlockenden Macht gestempelt.

Von nun an begann das Studium Jakob Böhmes und der theosophischen Schwärmer, welches Schelling mit neuen originellen Wendungen befruchtete, die zuerst in den „Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit" glänzten (Phil. Schriften, 1. Bd., 1809), in welchen er das Absolute als Willen faßte und über den dunkeln Grund, die Natur in Gott, über das Gute und Böse in vollkommen mystischer Weise philosophierte. Neben einer geharnischten Polemik gegen Fichte und Jacobi verdient aus jener Zeit besonders Schellings meisterhafte Rede „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" (1807) Erwähnung, welche ästhetische Fragen, wie das Verhältnis der Kunst zur Natur, das Verhältnis des Idealischen zum Charakteristischen, in einem durch Anmut und Klarheit klassischen Stil behandelt.

Der Umschlag der Schellingschen Philosophie bereitete sich auf den bayrischen Universitäten vor, denen Schellings Lehrerthätigkeit vorzugsweise gewidmet war. Von Jena war er nach Würzburg gegangen, von hier nach München, wo er als Generalsekretär der königlichen Akademie sich bis 1820 aufhielt. Er verließ München, um eine Professur in Erlangen zu bekleiden, kehrte aber 1827 in die bayrische Hauptstadt und an ihre Universität zurück. Schon während seines ersten Aufenthalts in derselben war er geadelt worden; jetzt wurde er zum Wirklichen Geheimen Rat ernannt und Vorstand der Akademie der Wissenschaften. Als so vornehmer Würden-

träger in einem Staat, in welchem katholische Rechtgläubigkeit eine große Rolle spielte, mußte Schelling darauf bedacht sein, die Anklagen des Pantheismus zu entkräften, die man gegen sein System erhob, überhaupt dasselbe umzuwandeln und mehr in Einklang zu bringen mit seiner Lebensstellung. Die theosophische und gnostische Wendung Schellings des Münchener Akademikers, die sich an die Verheißung der neuen Mythologie anknüpfte, bedurfte einer Dezennien langen Vorbereitung, ehe sie die Welt als die neue positive Philosophie überraschen konnte. „Die Erfindung der Jugend,“ wie Schelling selbst mit einem an das Mechanische erinnernden Ausdruck sagt, kam als ein glänzendes impromptu, „die Erfindung des Alters“ dagegen war eine mühsame Evolution der geheimnisvollen Weisheit, die stets mit einer gewissen Reserve auftrat, als wenn das Ungesagte das Gesagte noch an Tiefe überträfe. Zunächst mußte sich Schelling mit der Hegelschen Philosophie auseinandersetzen, deren Ruhm, Ausbreitung und geistige Macht ihn störte oder vielmehr antrieb, sie durch ein neues System zu überwinden, das sich ihr als das positive gegenüberstellte. Er that dies nach Hegels Tode in einer Vorrede zu einer Uebersetzung der Victor Cousinschen Schrift: „Ueber französische und deutsche Philosophie“ (1834). Hier spricht Schelling von einer „künstelnden Filigranarbeit“ des Begriffs, von dem „öden Produkt einer hektischen, in sich selbst verkommenen Abzehrung“ und nimmt für sich die Rolle eines Leibnitz in Anspruch, während „Hegel, der Spätergekommene, von der Natur zu einem neuen Wolfianismus bestimmt gewesen sei.“ Das Hegelsche System, das für voraussetzungslos gelten wollte, schien ihm auf einer seltsamen Hypothese zu beruhen, nämlich auf der Selbstbewegung des logischen Begriffs, die er eine von dürftigen Köpfen wie billig bewunderte Erfindung nannte. Für eine zweite Fiktion erklärte Schelling den Uebergang der Idee in die Natur, das Umschlagen des reinen logischen Begriffs in sein Gegenteil, „einen Uebergang, für den es schwer sein möchte einen Namen zu finden, und für den es in einem rein rationalen System keine Kategorie giebt.“ Er meint ironisch: „die Idee wolle durch diesen Uebergang“ wahrscheinlich „die Langeweile ihres bloß logischen Seins unterbrechen.“ Wenn er indes behauptet, Hegel gehe auf den Standpunkt der Scholastik zurück, und die Hegelsche Philosophie „eine Episode in der Geschichte der neueren Philosophie“ nennt, so dürften beide Urteile auf ihn selbst und seine neueste mythologische „Erfindung“ zurückfallen, die noch dazu eine sehr traurige Episode in der Geschichte der neueren Philosophie bildet. Schon 1815 hatte Schelling in einer „Vorlesung über die Gottheiten von Samothrace“ in der Münchener Akademie mit Hilfe geistvoller Ana-

logien und der Pythagoräischen Zahlenlehre eine historisch-philologische Untersuchung, „über die Kabiren" zu einer solchen philosophischen Wichtigkeit hinaufgeschraubt, als wenn er damit den Schlüssel zu aller mythologischen und religiösen Weisheit aufgefunden hätte. Er bewährte sich dabei als jener „alte Fabler," von dem es im Faust heißt:

„Je wunderlicher, desto respektabler."

Statt dieser uralten mythologischen Gruppe hätte Schelling jede andere wählen können. Die Auslegung war ebenso willkürlich und hypothetisch gewagt, wenn auch reich an einzelnen sinnigen Deutungen. Diese Rede erschien als Beilage zu einem noch ungedruckten Werke: „Von den vier Weltaltern" und sollte eine Reihe von Schriften beginnen, „deren Absicht ist, das eigentliche Ursystem der Menschheit nach wissenschaftlicher Entwickelung, wo möglich auf geschichtlichem Wege, nach langer Verdunkelung ans Licht zu bringen." Bei diesen Ankündigungen und Verheißungen blieb es indes lange Zeit, und nur selten transpirierte aus den Münchener Kollegienheften etwas von einer „Philosophie der Offenbarung" und von einer „Philosophie der Mythologie."

Die Metamorphose Schellings wurde inzwischen eine vollständige. Seine Berufung nach Berlin, wo er am 15. November 1841 die glänzende Antrittsrede hielt, mußte den Kern seiner neuen Weisheit ans Licht bringen, denn die stets fertige Kritik dieser geistig regsamen Stadt duldete keine Mysterien und schob alle magischen Draperien beiseite. Schelling, dessen prophetischer Jugenddrang sich in einen renommistischen Charlatanismus verwandelt hatte, mußte alle seine Trümpfe ausspielen, und ihm blieb nur noch der einzige Rückhalt, seine Vorlesungen ungedruckt zu lassen und so den Zugang zu seiner esoterischen Weisheit so scharf als möglich von „dem Unvermögen" und dem „gemeinen Wissen" abzuschneiden. Die Ankündigungen seiner Antrittsrede erinnerten an die Riesenzettel der Schaubuden und an die Anpreisungen der Universalmittel. Er sprach von einer neuen „bisher für unmöglich gehaltenen" Wissenschaft, von einer „das menschliche Bewußtsein über seine gegenwärtigen Grenzen erweiternden Philosophie." Auch machte er von vornherein die „praktische Tendenz" geltend, die Stellung der Philosophie zum Staat und zur Kirche; denn er war ja nach Berlin berufen worden, um dem christlich germanischen Staate, nach dessen Verwirklichung die Regierung strebte, den geistigen Unterbau zu geben. Er räumt ein, daß sein neues System eine Christologie ist; denn das Christentum kann nur dadurch bestehen, „daß es alles ist." Wenn er damit den Standpunkt verläßt, den seit Cartesius das voraussetzungslose Denken aller großen Philosophen eingenommen, so opfert er mit jenem

anderen gewichtigen Satze: „Das Thatsächliche geht über die Vernunft hinaus“ überhaupt das Recht des Gedankens dem blinden Glauben an das Dogma; denn nicht das Thatsächliche der durch Erfahrung gegebenen Dinge interessiert ihn, nur die Thatsachen des Glaubens. Diese ganze Philosophie der Mythologie und der Offenbarung, die dem Publikum anfangs nur durch Indiskretionen bekannt wurde, ist also nichts, als der wiedergeborene Scholastizismus, die Frucht eines abhängigen und unselbständigen Denkens, das sich mit gehemmtem Fluge um einen außer ihm liegenden Mittelpunkt bewegt; die Philosophie der „absoluten und resoluten Transscendenz;“ die „positive“ Philosophie, welche den lebendigen Gott zu begreifen sucht und ahnungsvoll an die Pforten seiner Mysterien klopft. Den Prolog im spekulativen Himmel spielt der Kampf und die Spannung der Potenzen, der Urpotenz und ihrer drei Kinder, der zum Sein sich neigenden, der zum Nichtsein sich neigenden und der zwischen Sein und Nichtsein freischwebenden. Dann bemüht sich Schelling, sein neues System durch eine Kritik der früheren zu begründen, wobei er von allen den „positiven“ Schaum abzuschöpfen sucht und besonders die Thesen der Kantschen Antinomien als positiv bezeichnet. „Das Sein geht aller Idee voraus, kommt allem Denken zuvor.“ Dies Sein bezieht aber Schelling unmittelbar auf dogmatische Existenzen. Nun begegnen wir jenen Lehr- und Lehnsätzen, „daß der Wille Gottes in Bezug auf das ihm entfremdete Menschengeschlecht ein Geheimnis ist und über die Vernunft geht;“ daß überhaupt „die Philosophie der Offenbarung auf einem über allem notwendigen Wissen erhabenen Standpunkte steht;“ kurz, die Standsäulen der neuen Wissenschaft sind mit Hieroglyphen bedeckt, und der rätselhafte Magus, der die Potenzen mit seinem Zauberstäbchen karambolieren läßt, übernimmt hier in der Christologie und Satanologie nur die demütige Rolle des Zeichendeuters. Wohl geht ein Zug spekulativer Tiefe, welche auch der Macht des Negativen gerecht wird, durch diese Lehren; wohl ist diese Philosophie reich an glänzenden Wendungen und sinnigen Deutungen, und der Geistesblitz des alten Donnerers Schelling fährt oft noch leuchtend und zündend aus der mythologischen Nacht; aber es ist nur das wehmütige Schauspiel des sich selbst verdammenden Denkens, das mit der Prätension auftritt, etwas nie Dagewesenes zu liefern, und dabei in Chimären zurückfällt, deren Autorität überwunden zu haben der gerechte Stolz zweier Jahrhunderte ist.

Wenn indes mehrfach die Ansicht aufgestellt worden, daß Schelling sich mit dieser seiner neuen Richtung der mystischen Weltanschauung Baaders genähert habe, so ist dies insofern unbegründet, als dieser konsequente Vorkämpfer der christlichen Offenbarungsphilosophie die Schellingsche

der Unchristlichkeit zieh.*) Das Urteil Baaders fällt noch in die Epoche von 1828—1832, in die Zeit des „Heimlichthuns", mit welcher Schelling das Rezept seines allein veritabeln philosophischen Wurmpulvers versteckte, und Baader zweifelt, ob es sich nicht am Ende mit diesem philosophischen Geheimnis verhalten könnte, wie mit jenem der Freimaurer, welche nämlich ab origine allerdings ein Geheimnis hatten, aber später es selbst verloren, jedoch diesen Verlust noch geheim hielten, bis endlich auch dies zweite und letzte Geheimnis verraten und offenkundig geworden ist. Baader fand, daß die Schellingsche Offenbarungstheorie die Dreieinigkeit auf eine logische Balancierstange stellte, fand einen Gott Vater wunderlich, der beliebig sein oder auch nicht sein kann. Er warf ihm mancherlei Ketzereien vor, darunter die Leugnung des bösen Geistes als eines persönlichen Wesens, seine Mythologie, welche die Mythen gleichsam autochthonisch in jedem einzelnen Volke per generationem aequivocam entstehen läßt, seine Lehre von einer Johannitischen Kirche des ewigen Friedens in der Zukunft u. dgl. m. Das Mißtrauen in die Bekehrung des alten Naturphilosophen führte Baaders Feder, und Aerger über die Anmaßung, daß Schellings Philosophie dem Christentum nichts, dies aber um so mehr der Schellingschen Philosophie verdanken sollte.

Auf der anderen Seite hatte Paulus in Heidelberg, der Apostel des gesunden Menschenverstandes in der Theologie, Schellings Hefte mit einigen Erläuterungen und kritischen Verdammungsurteilen herausgegeben („Die endlich offenbar gewordene positive Philosophie der Offenbarung." 1843.) und verwickelte so die neue Mythologie in einen prosaisch bürgerlichen Rechtsstreit, da Schelling mit der gewohnten Zähigkeit seiner patentsüchtigen Weisheit auf seinem geistigen Eigentumsrechte bestand. Schellings neueste Phase hatte auf die romantische Dichtung nicht bestimmend gewirkt; sie hatte nur ähnliche Wandlungen ihrer Autoren begleitet. Während diese in den Armen des Katholizismus die „neue Mythologie" suchten, hatte Schelling, geistig selbständiger, sie selbst geschaffen. Schelling patronisierte das Wunder, „des Glaubens liebstes Kind," dem jene mit freudiger Hingabe entgegenkam; er schuf gleichsam philosophischen Katholizismus, wie jene in einem poetischen aufgingen. Aber der letzten praktischen Wendung der Romantik zur politischen und religiösen Macht stand er ebenso treu zurseite, wie früher ihrem poetischen Aufgange. Er trat bedeutsam in die Mitte jener Persönlichkeiten, welche den preußischen Staat durch eine gewaltsame Christlichkeit neu

*) Baaders Gesammelte Werke. 15 Bde. S. 114—119.

schaffen wollen, ein Streben, das nur auf Kosten seiner politischen Größe glücken könnte und überdies sowohl mit den Traditionen Friedrichs des Großen, als auch mit der ganzen verstandesmäßigen Staatsorganisation, mit den durch Kant, Fichte und Hegel weitverbreiteten Prinzipien der Vernunft in offenbaren Widerspruch geriet.

Zweiter Abschnitt.

Die Genialitätsepoche in Jena und Berlin.

Ehe wir die Charakterbilder der einzelnen romantischen Autoren entwerfen, müssen wir die Stätten ihres Wirkens, Jena und Berlin, am Anfange dieses Jahrhunderts näher ins Auge fassen; denn ähnlich wie der Musenhof zu Weimar uns das Leben und Wirken unserer Klassiker erklären hilft, so fällt auf dasjenige der Romantiker und auch der Jungdeutschen, die zwar eine protestierende Partei bildeten, aber doch Manches von ihren Vorgängern aufnahmen, aus den kecken und gewagten Lebensverhältnissen jener Epoche ein charakteristisches Licht. Die Emanzipationstheorien, welche die Jungdeutschen als Dogma aufstellten, waren bei den Romantikern längst zur Lebenspraxis geworden. So sind es auch hier in erster Linie die Frauen, deren Einfluß auf die Poesie und die ganze geistige Richtung der Zeit tonangebend wirkte und welche in den Lebenslauf der Romantiker, der Theologen und Politiker dieser Schule mannigfach verstrickt waren.

In Jena ging es in Bezug auf freie Lebenspraxis noch genialer zu, als in Weimar; die beiden Schlegel mit ihren Frauen vertraten eine höchst abenteuerliche Lebensromantik. A. W. von Schlegel, der auf eine Einladung Schillers in die Universitäts- und Litteraturstadt Jena 1796 übergesiedelt war, hatte sich dort mit Karoline Michaelis verheiratet, der Tochter des berühmten Göttinger Professors. Wie begabt und geistreich diese Professorentochter war, ersehen wir aus ihren neuerdings veröffentlichten Briefen*); es lag ebensoviel Liebenswürdigkeit wie Schärfe in ihrem Wesen. Mit einem Dr. Böhmer, Physikus in Clausthal, verheiratet, wurde sie

*) Vgl. Karoline, Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, J. Schelling u. a. Herausgegeben von G. Waitz. 2 Bde., 1871.

schon 1788 zur Witwe und folgte einer Einladung von Forsters Frau, einer Tochter Heynes, nach Mainz, wo sie eine Gesinnungsgenossin der Mainzer Clubbisten und ihres republikanischen Credos wurde. Auch die Folgen politischer Verwickelungen wurden ihr nicht erspart; man verhaftete sie in Frankfurt und brachte sie auf den Königstein. A. W. Schlegel, der schon während seiner Göttinger Studienzeit mit ihr bekannt geworden war, setzte durch seine Konnexionen ihre Freilassung durch und obgleich eine Verbindung mit der vielfach kompromittierten Frau, die ihm in Mainz untreu und später Mutter eines außerehelichen Kindes geworden war, für seine Lebensstellung nicht vorteilhaft sein konnte, so erneuerte er doch mit ihr 1793 die persönliche Beziehung und führte sie dann als Gattin heim. Sie besaß alle Talente, um als Schriftstellerin zu glänzen und half ihrem Gatten schreiben, schriftstellern und rezensieren. Zum Bruch Schlegels mit Schiller trug Karoline, welche von diesem Dichter stets nur „das Uebel“ oder „Dame Lucifer“ genannt wurde, wesentlich bei. Auch auf A. W. Schlegels jüngern Bruder, Friedrich, macht Karoline den außerordentlichsten Eindruck; er bewundert ihr tiefes Verständnis der Poesie, namentlich der griechischen, ihren Enthusiasmus für die Zeitereignisse; er bekennt, daß er durch den Umgang mit ihr besser geworden ist. Einige Züge ihres Bildes trug er, nach Hayms Ansicht, selbst in seine Schilderung der „Lucinde“ über. „Alles umgab sie mit Gefühl und Witz, sie hatte Sinn für alles, und alles kam veredelnd aus ihrer bildenden Hand und von ihren süßredenden Lippen. Nichts Gutes und Großes war zu heilig oder zu allgemein für ihre leidenschaftlichste Teilnahme. Sprach sie, so spielte auf ihrem Gesichte eine immer neue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen und eben diese glaubte man zu sehen, wenn man ihre durchsichtig und seelenvoll geschriebenen Briefe las.“

Doch diese Bewunderung wurde auf eine schwere Probe gesetzt, als Fr. Schlegel mit dem echten und vollständigen Urbild der Lucinde, mit Dorothea Veit, nach Jena kam. Schlegel hatte die Tochter Moses Mendelssohns in Berlin kennen lernen, wo sie mit einem Bankier Veit in einer geistig unbefriedigten Ehe lebte. Ihr liebenswürdiges Gemüt, ihr Verstand und Witz fesselten ihn. „In ihren Armen,“ schreibt er an den Bruder 1798, „habe ich meine Jugend gefunden und ich kann sie jetzt gar nicht aus meinem Leben weg denken.“ Im Jahre 1798 wurde Dorothea von Veit geschieden und folgte Fr. Schlegel in „freier Liebe“ auch nach Jena, wo dieser sich 1800 als Privatdozent niederließ. Hier wurde „Dame Lucifer“ alsbald leidenschaftliche Feindin Dorotheens. In ihren eigenen Empfindungen war indes eine große Wandlung vor sich gegangen. Der

junge Philosoph Schelling hatte sich in ihre Tochter aus erster Ehe, die kindlich anmutige Auguste Böhmer, verliebt und trauerte mit der Mutter zusammen über den frühen Tod der Geliebten. Aus dem gemeinsamen Schmerz wurde bald ein Band für die Herzen. Die Mutter trat für Schelling an Stelle der Tochter. „Ehen gelten nicht," sagte Jean Paul von Weimar; dieser Ausspruch war auch für Jena berechtigt. Das Verhältnis zwischen A. W. Schlegel und Schelling wurde durch diesen inneren Konflikt nicht getrübt: huldigten doch alle Anhänger des romantischen Kreises der Freigeisterei der Leidenschaft. Karoline ließ sich 1803 von Schlegel scheiden und wurde die Gattin Schellings. So übertrafen die Frauen der Romantiker noch diejenigen des klassischen Weimar an kühner Nichtachtung konventioneller Schranken und entsprachen vollständig den Theorien der Schlegel von der sittlichen und geistigen Emanzipation des weiblichen Geschlechts und ihrer Polemik gegen „die unwürdigen Vorstellungen von Weibertugend".

Zwischen Berlin und Jena vibrierte die Unruhe der Romantiker immer hin und her. Friedrich Schlegel hatte seine Geliebte Dorothea Veit aus Berlin nach Jena hinübergeführt, nachdem er mit dem geborenen Berliner Ludwig Tieck nähere Bekanntschaft angeknüpft und mit Schleiermacher in ein intimes Verhältnis getreten war. August Wilhelm Schlegel hielt sich von 1801—1804 meistens in Berlin auf, wo er seine „Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst" hielt. Hier stand die Romantik auf ihrem eigentlichen kulturgeschichtlichen Boden, während in Jena nur ihr Katheder stand. Ein Bild auf jene Berliner Genialitätsepoche, auf die Männer und Frauen, die sie belebten, entworfen auf Grundlage mehrerer neuerschienenen Memoiren und Nachlaßwerke, erläutert die romantischen Tendenzen, und wenn wir später Wilhelm von Humboldt, Gentz, Schleiermacher, die Rahel in ihrer litterarischen Bedeutung darstellen, so werden die Lebensbilder aus ihrer Jugendepoche von hause aus das Verständnis für dieselben erschließen.

Der Niederlage von Jena ging eine Epoche innerster Unbefriedigung voraus, welche sich namentlich bei allen begabteren Geistern nnd zwar in der verschiedenartigsten Weise aussprach. Die öffentlichen Zustände Preußens glichen einem unerquicklichen Sumpf; über demselben tanzten aber phosphoreszierende Lichter von magischem Glanz. Die auf das Innere zurückgeworfenen Krankheitszustände erzeugten eine revolutionäre Gesinnung, welche sich gegen die ganze Gesellschaft wendete. Das Mißvergnügen mit einem dem Anschein nach unheilbaren Staatswesen hatte auch einen

Skeptizismus gegenüber andern Institutionen wie namentlich der Ehe zur Folge.

Ein Kreis geistvoller Jüdinnen in Berlin, in lebhaftem Verkehr mit der Aristokratie der Geburt und des Geistes, gab den gesellschaftlichen Mittelpunkt her für diese Tendenzen einer aus den Fugen geworfenen Genialitätsepoche. Unverkennbar war hierbei ein Herüberwirken französischer Einflüsse. Die schöngeistigen Salons des ancien régime, die mehr politischen Salons einer Madame Tallien und Madame Récamier fanden ihre Nachbilder in Berlin. Es waren weniger die Schöngeister; es waren die Staatsmänner der Gegenwart und Zukunft, die sich in diesen Kreisen bewegten, ja, ein preußischer Prinz sogar war in ihnen heimisch.

Die Gestalt des jugendlichen Prinzen Louis Ferdinand hebt sich jetzt bedeutender als früher hervor; es wäre die Aufgabe für einen begabten Dichter, dieselbe der Gegenwart in Roman oder Drama würdig vorzuführen. Das ist weder der Fanny Lewald auf dem ersten, noch Hosäus auf dem letztern Gebiet ganz gelungen. Es gelingt dergleichen auch selten auf den ersten Anlauf; nur einer von den Fehlern der Vorgänger lernenden Vertiefung wird der Preis zuteil, vorzüglich wenn sie durch neue geschichtliche Urkunden unterstützt wird.

Die Veröffentlichung der Briefe des Prinzen „an Pauline Wiesel" von Alexander Büchner (1865) ging aus einer Kenntnisnahme des letztern von dem Nachlaß der Frau Pauline Wiesel hervor, welche sich im Jahre 1833 noch einmal an einen französischen Hauptmann von Vincent verheiratet hatte und 1848 zu Saint-Germain bei Paris gestorben war. Ein Teil ihres Nachlasses kam in die Hände des Professors Charma, welcher Alexander Büchner auf denselben aufmerksam machte. „Unter diesem Material," schreibt der letztere, „fesselte ein Packet Skripturen ganz besonders die Aufmerksamkeit des Herausgebers. Es sind weiße und graue Quart- oder Oktavblätter, hier und da zerrissen, zuweilen ohne Anfang, häufig ohne Schluß, immer ohne Unterschrift, von einer flüchtig und doch wenig geübten Hand eilig, oft unleserlich geschrieben, dabei voll von orthographischen und andern grammatikalischen Fehlern. Mitten in diesen anonymen Blättern aber, zwischen glühenden Liebesergüssen und bittern Vorwürfen, nennt sich der Schreiber mehr als einmal selbst — es ist der Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der seine Pauline bald zärtlich um ein Stelldichein bittet, bald über ihre Launen rast, bald in der Erinnerung an das mit ihr genossene Glück schwelgt." Die Authenticität dieser Briefe fand eine neue Bestätigung durch die jüngsten Veröffentlichungen aus Varnhagen von

Enses Nachlaß*); denn die meisten derselben waren von Varnhagens eigener Hand abgeschrieben worden. „So manchmal,“ schreibt die Herausgeberin Ludmilla Assing, „wenn ich die in ihrer Art einzigen litterarischen Archive durchblätterte, die mein Onkel mir anvertraute, verweilte ich bei diesen eigentümlichen Briefen, in denen die mächtige Flamme einer zügellosen Leidenschaft lodert, und zögerte doch immer sie bekannt zu machen. Nun aber, nachdem eine teilweise Herausgabe erfolgt ist, scheint es mir eine litterarische Pflicht, das Bild zu vervollständigen und die Lücken zu ergänzen durch die Beiträge, die in meinen Händen sind. Nicht nur, daß in den mir vorliegenden Abschriften ein paar der Herrn Büchner unleserlich gebliebenen Stellen entziffert sind, nicht nur, daß sie zwei Briefe vollständig geben, die im Original nur zur Hälfte erhalten waren, als man sie auffand, sondern auch noch acht neue Briefe des Prinzen an Pauline habe ich hinzuzufügen, deren Originale die Empfängerin später vernichtet oder verloren haben mag. Wo ich hin und wieder etwas ausgelassen habe, ist es nur da geschehen, wo der leidenschaftliche Ausdruck alles in der Litteratur Sagbare übersteigt.“

Diese Briefe des Prinzen an Pauline Wiesel ergänzen nun die bekannten oder von Ludmilla Assing neu veröffentlichten Briefe desselben an Rahel. Obgleich der Prinz ein leidenschaftlicher Don Juan war, der mit seinen Neigungen wechselte und auch die Jean Paulsche „Simultanliebe“ in ausgedehntem Maße pflegte, so sind es doch gerade diese beiden Frauengestalten, die schöne Pauline und die geistreiche Rahel, welche für die beiden Seiten seines Wesens, die feurige Sinnlichkeit und das glühende geistige Streben, die entsprechende Ergänzung bildeten.

Bei keinem andern öffentlichen Charakter der damaligen Zeit zeigt es sich so deutlich, wie es nur der Rückschlag der öffentlichen Verhältnisse war, der reichangelegte geniale Naturen zu einem etwas wilden Privatleben trieb, wie eine durch die niederdrückenden Zeitverhältnisse in geradem Wuchs gehemmte Kraft so üppige Seitenschößlinge treiben mußte. Daß Prinz Louis Ferdinand ein Held war, hat sein Tod bei Saalfeld bewiesen; daß er aber auch ein echter Patriot war, geht aus seinen Briefen auf das klarste hervor. So schreibt er im Jahre 1806 an Rahel: „Ein Wort geben wir uns alle, ein feierliches männliches Wort, und gewiß soll es gehalten werden, bestimmt das Leben daranzusetzen und diesen Kampf,

*) Aus dem Nachlasse Varnhagens von Ense. Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, Wilhelm von Humboldt, Prinz Louis Ferdinand, Rahel, Rückert, Ludwig Tieck u. a. Nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense (2 Bde., Leipzig, F. A. Brockhaus, 1867).

wo Ruhm und hohe Ehre uns erwartet, oder politische Freiheit und liberale Ideen auf lange erstickt und vernichtet werden, wenn er unglücklich wäre, nicht zu überleben! Es soll gewiß so sein! Der Geist der Armee ist trefflich und würde es noch mehr sein, wenn mehr Bestimmtheit und erregende Kraft von oben wäre und ein fester Wille die schwachen und schwankenden Menschen bestimmte! Was ist dieses erbärmliche Leben, nichts, auch gar nichts! Alles Schöne und Gute verschwindet, erhaben ist das Schlechte und die traurige Erfahrung reißt unbarmherzig alle schönen Hoffnungen von unserm Herzen! So muß es in diesem Zeitalter sein, denn so erstarben auch alle schönen menschenbeglückenden Ideen! Nur das Erbärmliche blieb, nur dieses siegt; warum also sich beklagen, wenn im kleinen geschieht, woran ein ganzes Zeitalter leidet!"

Pauline Wiesel, die vielgeliebte Freundin des leidenschaftlichen Prinzen, ist eine der abenteuerlichsten Erscheinungen der Berliner Genialitätsepoche. Sie war durchaus keine geistvolle Vertreterin der Frauenemanzipation, sie lebte im Gegenteil mit den neun Musen wie mit der Orthographie auf etwas gespanntem Fuße; sie war im Grunde ein weiblicher Naturbursche; den leichten Anflug von Bildung verdankte sie ihrem Umgang; aber die Naivetät, mit welcher sie die „freie Liebe" wie eine Art von unveräußerlichem Menschenrecht für sich in Anspruch nahm, ihre unvergleichliche Körperschönheit und der Zauber ihrer verstrickenden Liebesleidenschaft machten sie doch zu der hervorragenden Persönlichkeit in diesen Kreisen. Sie gab auf dem Gebiet der Emanzipation das anmutige Beispiel und überließ es den andern, dazu die weise Regel zu finden.

Pauline Cesar war nach Varnhagens Angaben 1779 zu Berlin geboren; ihr Vater, Geheimrat Cesar, war beim Prinzen Heinrich angestellt. Sie heiratete 1800 aus Neigung und Eigensinn vor vielen andern Bewerbern den jungen Kriegsrat Wiesel, den Freund Adam Müllers und Burgdorffs. „Wenn ein größeres Original als sie selbst zu finden war," schreibt Alexander Büchner, „so mußte es dieser ungläubige und kalte, aber wohlwollende und fähige Verstandesmensch sein, dessen nihilistische Betrachtungsweise der irdischen Dinge die letzten Moral- und Idealbegriffe der jungen Frau ertöten mußte, während auf der andern Seite seine äußerste Duldsamkeit gegen alle ihre Liebeslaunen für andere auch ihrem äußern Dasein alle Würde benahm. Man rechne dazu die sogleich nach Paris, in die Schweiz und nach Wien unternommenen mehrjährigen Reisen unter Begleitung von Anbetern, und das Ideal der genialen Sinnesemanzipation ist erreicht, fast im Augenblick, wo Friedrich Schlegels „Lucinde" erscheint und beinahe alle Romantiker die Erlösung des ver-

geistigten Fleisches oder des fleischgewordenen Geistes von der Ascese der christlichen wie der stoischen Moral zu predigen beginnen."

Wiesel, dieser kaustische und tolerante Sonderling, ist ebenso ein Produkt seiner Zeit wie seine emanzipierte Frau und ihr prinzlicher Verehrer. Auch scharfe Köpfe, nicht bloß leidenschaftliche Herzen, mußten zu einer Art von Nihilismus geführt werden, in einer Zeit, in welcher die Logik der Weltgeschichte ad absurdum geführt zu werden schien. Der Prinz jammerte über die Herrschaft des Erbärmlichen in dem obenzitierten Briefe; ein Mann wie Wiesel, den Ludwig Robert in einem Gedicht einen „weltklugen, armen, unglücklichen Teufel" nannte, fand sich damit durch trockenen Witz und sarkastische Lauge ab. Welcher Art die Witze Wiesels waren, das zeigen einige von Varnhagen uns aufbewahrte Proben. Ein preußischer Offizier, Hr. von Sellentin, der sich sehr kläglich ausnahm, sollte Adjutant des Generals von Seydlitz gewesen sein, wie man versicherte. „Wenn das wahr ist," sagte Wiesel, daß der Mann Adjutant von Seydlitz gewesen ist, so ist der ganze Siebenjährige Krieg eine Fabel." Als jemand von Klopstock erzählte und sich rühmte, mit dem Sänger des „Messias" gesprochen zu haben, rief Wiesel, ärgerlich über das nachsprecherische Preisen und Prahlen, mit humoristischer Verwunderung aus: „Was? der lebt noch, lebt mit uns zusammen? Ich habe bisher immer Klopstock für einen Contemporain von Jesus gehalten."

So war der Gatte der schönen, leichtsinnigen Pauline, in deren schlecht geschriebenen unordentlichen Briefen nach Varnhagens Ansicht „viel eigentümliches Leben, freier Geist, treffendes Urteil" ist. „Sie hatte ein großes Naturgefühl, das immer neu und frisch hervorströmte; sie hatte einen unbestechlichen Wahrheitssinn, der schlechterdings keinem Wahn, keinem Vorurteil huldigte, sondern sich an die klarste Wirklichkeit hielt, keine Süßigkeit und keine Härte des Vorhandenen leugnen oder ignorieren konnte; mit jeder sogenannten Bildung entbehrte sie auch jeden Nachtrab und Gräuel derselben, jeder Verbildung und Ziererei. In der Jugend war dies mit hinreißendem Liebreiz und der anmutigsten Persönlichkeit verbunden." Nur so erklärt sich Rahels dauernde Freundschaft zu der schönen Sünderin, so viel Hartes und Unschönes auch später bei ihr zum Vorschein kommen mochte. Welchen Eindruck sie auf die Männer in ihrer Blütezeit machte, das zeigt ein Schreiben Gustavs von Brinckmann an Rahel, in welchem es heißt: „Ich werde ewig den Göttern danken, daß ich dieses himmlische Phänomen gekannt habe, und lieben will ich sie, so lange ich noch empfinde, was schön, liebenswürdig, originell, geistig und einzig ist. So habe ich sie diesen Abend wieder mehr wie jemals gefunden.

Ich betrachte sie absolut wie eine Erscheinung aus der griechischen Götterlehre. Es ist nicht möglich sie so in menschlicher Gestalt zu erblicken, ohne sie zu lieben, und doch soll man sich begnügen, sie anzubeten und mit Tausenden um ihren gemeinschaftlichen Schutz zu flehen." Rahel freilich fand sie nicht griechisch, sondern echt berlinisch und meinte, daß nur ein echter Berliner sie ganz verstehen könnte. Andere Frauenurteile lauten weniger günstig; man wirft ihr vor, schon, ehe sie den genialen Prinzen kannte, ganz frei gelebt und nach seinem Tode wieder in den Armen der Franzosen ein freches Leben geführt zu haben.

Mit solcher Anbetung wie Brinckmann begnügte sich Prinz Louis Ferdinand nicht, obgleich er, als er Pauline sah, von einer sanften Neigung für Henriette Fromm gefesselt und auch beglückter Vater zweier Kinder war. Beide lernten sich auf einem Ball bei Frau von Grottuss kennen und liebten sich augenblicklich. Bis zu welcher Glut diese Leidenschaft des Prinzen entbrannt war, zeigen seine von Büchner und Varnhagen mitgeteilten Briefe, die reich sind an Beteuerungen ewiger Liebe, wie er denn auch ihr Porträt auf der Brust trug, als er starb. Zwar genügt dem Prinzen das innere Leben der Geliebten nicht; er wirft ihr vor, daß sie ein leeres Leben führt, nur bestrebt ist, den Tag recht tüchtig totzuschlagen, ihn mit Promenaden, Diners, tausend notwendigen Visiten, Komödie und irgend einer Soirée, wo sie jemand tribuliert, auszufüllen, daß sie nach Augenblicken der heftigsten Liebe so kalt, herzlos, so mit Kleinigkeiten beschäftigt ist. Sie spricht von „amüsieren." Der Prinz entgegnet ihr: „Ich kenne nichts Trivialeres als diesen Ausdruck; Kinder, Hofdamen und Fähnriche amüsieren sich, aber ein Mann, dessen Verstand sich beschäftigen, der denken, fühlen, genießen kann, der amüsiert sich nicht." In einem Briefe an Rahel schildert der Prinz das Werden und Wachsen seiner Liebe, er hatte anfangs nur die Auswüchse dieser reichhaltigen Natur gesehen, dann war die Leidenschaft in ihm aufgelodert; er hatte sie geliebt, den Menschen, sich selbst und ihr zum Trotz. „Noch etwas Schönes lag in meinem Herzen, ich habe bisweilen gehofft, die Reliquien von Paulinens schöner Natur zu retten, meine heftige zärtliche Liebe sollte ihr Herz erwärmen, die Ideen des Guten und Schönen beleben, sie sollte wieder an sich selbst glauben, ich dachte, sie sollte das Edle, Gute in mir lieben und erkennen, mein Leben durch Genüsse aller Art verschönern." Dieser reformatorische Trieb gab seiner Liebe eine gewisse Unbefriedigung, er sehnt sich nach Ruhe im Glück, er wünscht zu allen Reizen der Liebe, der Anmut, des kraftvollen positiven Gepräges ihrer Natur noch ein zartes, feinempfindendes Herz. Wie glücklich ist er, wenn er im Wesen der Geliebten

Züge herausfindet, die solchem Wunsch zu entsprechen scheinen. Ihr natürliches, gutmütiges Sprechen mit einem Kinde, mit Loulou, bezaubert ihn. „Stören kann ich das liebliche Schauspiel nicht, sonst hätte ich dich öfter an mein Herz gedrückt und Thränen inniger Rührung und Liebe an deine lieben, herzlichen Brust geweint.“ Doch am schönsten erscheint ihm sein „Pelle“ in der Beleuchtung einer glühend sinnlichen Leidenschaft. „D kennst ja,“ schreibt er, „die Wunder unserer Liebe, und so wie wir i Kelche der Wollust tranken, thaten es wenige.“ Im wesentlichen war di Liebe eine hellenische, ruhend auf dem Vollgenuß schöner Sinnlichkeit; a im Prinzen war die Sehnsucht nach überwältigenden Herzensempfindun wach, für welche die schöne Wiesel weniger Sinn hatte. Auch in il spätern Briefen an Rahel hören wir in der Regel nur, ob sie sich oder schlecht amüsiert hat. In England findet sie namentlich die S tage zum Sterben langweilig, die Betten fürchterlich, keine bequ Sofas, „alles was ein wenig zur volupté ist, n'existe pas.“ In amüsiert sie sich in drei verschiedenen Gesellschaften, einer Gesellscha vornehmen Welt, einer von reichen Bürgern, der dritten von Maitressen und Actricen. Gute Diners, erste Vorstellungen, gute fehlen ihr überall nicht. Ihren zweiten Mann beschreibt sie mit fol Worten: „Es ist mir selbst ein Rätsel, den Mann gefunden zu er ist 45 Jahre alt, schön, groß und im übrigen unbedeutent Fehler, keinen großen Verstand, nichts, aber gutmütig und ich fü wie ein Kind.“ Charakteristisch für Pauline ist auch das Ur Goethes „Wahlverwandtschaften“: „Ich lese einen Roman von der mir gar nicht gefällt, weitläufig, ennuyant, keine Liebe, n Tugend, Entsagen auf alles. Eine einzige gute Seite ist im ganz es kommt mir vor wie ein dummes Stammbuch, wo viel schreiben.“

Pauline Wiesel war keine Aspasia, gleichwohl versammelte die großen Geister. Alexander von Humboldt nennt sie 18(teure Pauline“ und schreibt: „Ich umarme Sie innigst. her ist alles wüst und leer. Ich ginge 12 Stunden zu Fuß, sehen. Wir sind uns ewig nah.“ Der transatlantische Reisen so guter Fußgänger, daß in der Verheißung eines zwölfstündig keine übertriebene Liebesbeteuerung liegt. Er hat, um ein zu sehen, jedenfalls schon größere Touren gemacht. Gleichw Brief deutlich, daß auch er sich in der Sonnennähe von Pau befand. Daß wir im Nachlaß derselben auch mehrere bill Gentz finden, wird wenig befremden; der epikuräische Diplom

sich seinen Pariser Aufenthalt durch die „soirées delicieuses,“ welche Pauline ihm gewährte. Einmal ladet er sie zum Diner ein und bittet sie, vorher nichts zu essen, damit sie sich nicht den Appetit verderbe, auch keine andere Einladung anzunehmen, gleichviel, ob ein Mädchen oder ein Junge sie ihr böte. Noch im Jahre 1826 schreibt er ihr einen ausführlichen und lehrreichen Brief, in welchem er ihre Begeisterung für Mirabeaus „kalte Libertinagen“ ablehnt, sie auf ähnliche Produkte Voltaires, in denen ein ganz anderer Geist, ein anderes Leben wehe, hinweist, sowie auf Crébillon und Grécourt, welche „das Beste in dieser Gattung“ geleistet haben.

Der Mann mit der Silhouettenschere, Varnhagen von Ense, lernte Pauline erst sehr spät in Paris kennen und vermochte selbst den Nachschimmer anmutiger Jugend nicht an ihr zu entdecken. Zwar schreibt er noch 1815 an Rahel: „Sie gefällt mir sehr, aber ich muß sie doch bedauern, ihr Flug ist oft zu niedrig, ihre Sitten verdorbener, als ihre Sittlichkeit.“ In den folgenden Briefen nimmt er ganz die Miene eines Joseph an, der den Verlockungen einer Potiphar glücklich entgangen ist. So schreibt er am 9. Oktober 1815: „Sie gefiel mir ganz und gar nicht, und mußte dies auch zu ihrer Befremdung, da sie sehr aufs Gefallen ausging, erfahren. Sie bleibt aber doch der Schwan, wie du sie glücklich benannt hast“; und am 11. Oktober: „So unverhohlen wie sie mit mir spricht, giebt es gar nichts mehr; ihre letzten Anlockungen, weit entfernt sie verlegen zu machen, sind ihr wie jedes Andere ein gleichgültiger Stoff. Ihre Lebendigkeit und Art läßt sich gar nicht beschreiben, jede Darstellung muß daran verzweifeln; sie ist eine Frau in unserer Zeit wie in der antiken die Männer waren, wer darf denen Gemeinheit schuld geben? Und doch hatten sie das und Pauline hat es, was wir gemein nennen, weil es für uns es wäre.“

Daß Pauline in ihrer Blütezeit die hervorragendsten Männer fesselte, das mag als eine Bestätigung des bekannten Heineschen Ausspruchs erscheinen: „Ein schöner Körper hat auch seine Seele.“

Mehr an eine Aspasia als Pauline erinnerte Rahel Levin, die „liebe Kleine“ des Prinzen Louis Ferdinand, die geistreichste und bedeutendste unter den Berliner schöngeistigen Frauen. Rahel ist durch Varnhagens, ihres spätern Gatten, Veröffentlichungen, durch die jungdeutsche Charakteristik und die bedeutende Rolle, welche sie in den neuen Litteraturgeschichten spielt, ebenso bekannt wie berühmt geworden. Wir kommen auf ihre nähere Charakteristik noch später zurück. Rahel war die Vertraute des Prinzen; ihr schüttete er sein Herz aus in dem innern Zwiespalt, von dem

er gequält wurde, als er von der sanften Henriette Fromm zur schönen Pauline Wiesel desertierte; sie bittet er über Pauline zu wachen; ihr gegenüber analysiert er seine Liebe und das Charakterbild der Geliebten. Rahel ist die Ergänzung für sein Urteil, für sein Gewissen. Sie selbst sprich sich in einem Briefe an Fouqué vom 29. Nov. 1811 mit einem gewisse Stolz über dies Verhältnis aus: „Auch sollen Sie die Briefe und Billet haben, die ich von Louis konserviert habe. Er ist ein geschichtlicher Man Er war die feinste Seele, von beinahe niemand gekannt, wenn auch v geliebt und viel verkannt. Es ist nicht Eitelkeit, daß ich mich so n hinüberspielen möchte. Meine ehrenvollsten Briefe sind verbrannt, d Feinde sie nicht lesen! Denn alles schrieb der Vielverworrene der v trauten Freundin oft auf einem Bogen, auf einer Blattseite. Mit wah Vollgefühl sage ich Ihnen aber: „Schade, daß meine Briefe an ihn n da sind!" Gern ließ ich der Welt das Exempel, wie wahrhaft man einem königlichen Prinzen, der schon vom Ruhm geführt und doch ge war, sein kann. Er hat alles, was er schriftlich besaß — wie ich — dem letzten Ausmarsch in Schricke verbrannt, weiß ich vom Major Mi dorf. Auch hat sich nichts gefunden. Sonst hätte man das Gekl schon gehört. Man kann Fürsten die Wahrheit sagen und verschweig sie bei einem Wüterich, um Martern auszuweichen: so wird er dies merken. Mißhandelt wurde Louis oft zur Empörung, aber schm thaten sie ihm doch, und die Wahrheit habe ich ihm nicht sagen wenn nicht Persönlichkeit dazu trieb; und großartig dies nur von von Paulinen. Mir aber machte er es möglich, sie ihm jedesm ich sie ansah, zu zeigen. Halb, gewiß gebührt diesem mensc Menschen dieser Ruhm! Das Menschlichste im Menschen faßte zu diesem Punkt hin wußte sein Gemüt jede Handlung, jede Neig andern zurückzuführen. Der war sein Maßstab, sein Probierstein Augenblicken des Lebens. Mein Verhältnis zu ihm war sonderbar: ganz unpersönlich. Obgleich er seine letzte Lebenszeit mit und bei mir (mehr als die letzten drei Jahre), von uns zueinander war nicht Doch mußt er mir alles sagen."

Ihrer Freundschaft zu Paulinen blieb Rahel bis zu ihr Lebensjahren treu. Hierzu trugen am meisten die gemeinsamen Eri der Jugend bei, vor allem die Ueberzeugung, „daß die Natur beiden hätte eine machen sollen." „Solche wie Sie", schreibt Pauline, „hätte mein Nachdenken, meine Vorsicht, meine Ve haben müssen! Solche wie ich Ihren Lebensmut wie Ihre Schwärmten doch beide für ein kluges, naturgemäßes, freies

wie Rahel es ausdrückt, für ein „antikes richtiges und auch jetziges, ganz in Gegenwart gegründetes Götterleben.“ Ueber den wenig „guten Ruf“ der Freundin durfte Rahel hinwegsehen; war er doch nur eine Folge der praktischen Anwendung jener Theorie; seufzt doch Rahel selbst: „Lauter Mittel zum Leben, lauter Anstalten dazu, und nie darf man leben, nie soll ich, und untersteht man sichs einmal, wie Sie es manchmal thaten, so hat man die elende Welt, die ganze Welt gegen sich.“ Schwerer wurde es ihr, im persönlichen Verkehr, während eines längern Besuchs in Berlin, die oft gehässigen Seiten in Paulinens Charakter ausgleichend zu überwinden. Nach Varnhagens Bericht, der hier seinen Pinsel in die schwärzesten Farben taucht, sprach sich die Enttäuschung der alt gewordenen Schönheit über ihre Mißstellung zur Welt, die sie nicht schön, jung, reich fand, nicht genugsam achtete, in Intriguen, Verhetzungen, Klatschereien, in tausend kleinen Unarten und Listen aus, ja in vollständiger Lieblosigkeit gegen die „treue Freundin.“ So endete auch dies Verhältnis noch kurz vor Rahels Tode mit einer Dissonanz. Nichts trauriger als ein auf Schönheit und Liebe gegründeter Ruhm im Alter, das auf diese entschwundenen Vorzüge ein melancholisches und ironisches Licht wirft.

Ein anderer Kreis der „Genialen“ gruppierte sich in Berlin um eine andere Dame, welche der schönen Pauline Cesar in Bezug auf ihre Erfolge die Palme streitig machen durfte: es war die nicht minder schöne Henriette Herz, die Gattin eines Doktors und Hofrats. Sie durfte sich zwar nicht rühmen, unter ihren Anbetern einen preußischen Prinzen zu haben; wohl aber hatte sie in ihrer Jugend einen Wilhelm von Humboldt, später einen Schleiermacher gefesselt und selbst einem Publizisten der Zukunft, dem jungen Ludwig Börne, eine heftige Leidenschaft eingeflößt.

Henriette Herz war verheiratet; das Glück ihrer Ehe schien durch diese Verhältnisse nicht gestört zu werden. War doch auch die Geliebte des Prinzen eine Ehefrau, und Dorothea Veit lebte anfangs ohne geschieden zu sein, nachdem sie ihren Mann verlassen, mit Friedrich Schlegel. Auch in Weimar herrschte, wie wir gesehen haben, in Bezug auf ähnliche Verhältnisse die größte Freiheit. Man kann diese Thatsachen nicht oft genug hervorheben; sie beherrschten unsere Litteratur in ihrer Glanzepoche und Jahrzehnte nachher; die bürgerlichen Maßstäbe durften auf die Ausnahmemoral der Genies keine Anwendung finden. Wenn in der neueren Zeit eine mit sittlichen Stichwörtern sehr stark arbeitende Reaktion hiergegen aufgetreten ist, so muß man nur bedauern, daß mit dieser gesunden Sittlichkeit der Realisten auch die Freiheit und der Schwung der Phantasie

und alle Voraussetzungen genialer Dichtung mehr oder weniger begraben werden.

Henriette Herz erscheint in Varnhagens Aufzeichnungen nicht so günstig beleuchtet, wie in den Mitteilungen ihres Biographen Fürst. Sie wa eine geborene de Lemos und sehr jung an ihren weit älteren Mann ver heiratet. Varnhagen spricht ihr gänzlich „Geist" ab, dagegen eine Füll anderer Vorzüge zu: angenehmen Verstand, Freundlichkeit, hilfreiche Sorgfal ungemeine Sprachenkunde, alles aber nicht allzu tief und mit einer große Neigung zur Beschränktheit. „Ihr Leben ist an dem Bedeutendsten vo beigestreift und hat doch immer nur das Unbedeutendste davon, nämli die äußere Bekanntschaft, sich aneignen und festhalten können." E anderes mal nennt er sie „eine große, wunderschöne Frau, voll Anm und Lieblichkeit, klug, gebildet, kenntnisreich, beredt, mild und gütig, eif im Wohlthun." Gleichwohl habe sie bei den Menschen, auf die sie a meisten hielt, keine wahre Liebe und Zuneigung erweckt. Das Bild gealterten Henriette wird noch unerquicklicher dargestellt, als das der alterten Pauline; ihr Mangel an eigentlichem Kern sei zuletzt scharf h vorgetreten, da ihr Innerstes schwach und leer und sie nur eine allseit Anempfinderin war; eine Zeit lang habe sie gefrömmelt und noch sp ein geziertes Wesen angenommen. Im Jahre 1836 schreibt er von i „Die gute Frau zeigt in ihrem Alter die Seelen- und Geistesdürftig nackt und bloß, die sie früher mit erborgten Läppchen anständig genug verhüllen wußte. Sie ist bis zur Unsittlichkeit borniert und auch wi bis zur Unschuld."

Der Briefwechsel Wilhelm von Humboldts mit Henriette Herz im wesentlichen noch in das vorletzte Jahrzent des vorigen Jahrhunderts zeigt im ganzen jenen Charakter, welcher durch Heines Ausdruck: „eine Jugendeselei," treffend gekennzeichnet wird. Wilhelm von Humboldt geh wie diese Briefe ergeben, keineswegs in seiner Jugend zu den Kraftgenies. gebens würde man hier Explosionen der Leidenschaft und himmelstürn Gedanken suchen, wie sie in den gleichzeitigen Werken der Stürmer Dränger im Schwunge waren; ja man vermißt sogar mit Verwund fast jeden allgemeinen geistigen Inhalt, im auffallenden Gegensatz mit späteren Briefen an Charlotte Diede. Die Liebe zeigt sich teils als Spi teils als Wärme der Empfindung; ihre Romantik besteht im Rei Verbotenen, da doch das zarte Verhältnis nur hinter dem Rücke Ehegatten bestehen konnte.

Wilhelm von Humboldt selbst ist man gewöhnt nur in „stil Haltung zu sehen, in idealer, man möchte sagen monumentaler Auffa

man sieht in ihm den großen Staatsmann und Gelehrten; ein Wiederschein aus der klassischen Epoche Weimars fällt auf seine Züge; es fehlte bisher an einer schärfern Charakteristik, welche auch die Schattenseiten des Charakters hervorhob und ihm volle individuelle Wahrheit gab. Hier tritt Varnhagen, wenn auch nur mit skizzierten Aufzeichnungen in die Lücke; das Charakterbild, das er von Humboldt entwirft, ist eine der schönsten Proben Varnhagenscher Auffassung und Darstellung, welche ein farbenreiches und lebensvolles Gesamtbild hervorzuzaubern verstand, indem sie die widerstrebendsten Charakterzüge einheitlich zu binden wußte. „Humboldt", sagt Varnhagen, „steht mit großem Geiste über allen Verhältnissen weit hinaus, die Welt ist seinem Scharfsinne eine Sammlung scherzhafter und ernsthafter Aufgaben, tiefes umfassendes Wissen und ausgebreiteter Lebensgenuß die Losung, in beiden Arten mit fleißigem Eifer, den eine cynische Gleichgültigkeit dicht begleitet. Er hat eine Menge Eitelkeiten, über die er doch alle weit hinaus ist. Er hat die größten weltbildenden Gedanken, deren Wirksamkeit aber durch den Zustand der Staaten und überhaupt jetziger Welt ausgeschlossen ist. Daher kommt ihm von dem, was er als Denker besitzt, nicht immer viel zu Nutze als Staatsmann. Die Gewandtheit und Klugheit kommt ihm ganz von innen aus höheren Gebieten. Statt solcher Mystifikationen einzelner, wie Metternich sie treibt, übt er gegen die Menschen insgesamt eine scherzende Verhöhnung, die nicht beleidigt, weil sie unpersönlich ist und aus freier Geistesüberlegenheit kommt. Er ist gar nicht leichtsinnig, aber auch gar nicht schwer, die Gegenstände als solche sind ihm immer von gleicher Wichtigkeit. Der Staat ist ihm eigentlich gleichgiltig, aber da es einmal solche Einrichtung giebt, so ist ihm die höchste Stelle darin die bequemste. Er unternimmt nichts für ihn, aber er läßt ihn keineswegs im Stich. Ein trefflicher Ausführer von Aufträgen, weiß er außerordentlich zu arbeiten, schnell und geschickt, mündlich und schriftlich, läßt es an keinem Eifer fehlen, um den Zweck zu erreichen, und macht sich dann plötzlich gar nichts mehr daraus, weil die Sache nun aufhört, die seinige zu sein, welches sie nur so lange war, als sie noch nicht gelöste Aufgabe war. Er zeigt in Bearbeitung von Staatssachen philologischen Sinn und Genauigkeit, erkennt mit Uebersicht, trifft mit Sicherheit und spielt mit den Schwächen der andern mehr noch als er sie benutzt. Mit Metternich hat der Zufall ihn in günstige Vertraulichkeit auf einige Zeit gebracht. Er sieht das Zukünftige wohl nahen und es kann ihm nicht gefallen, aber er setzt sich darüber hinweg. Seine physische Beschaffenheit ist höchst merkwürdig: Musik, Farben, schöne Natur sind ihm verschlossen und zuwider oder doch gleichgültig; die

plastische Kunst ist die einzige, die ihn reizt, als Heiden, welches er im stärksten Sinne des Wortes ist, und als Erasten. Die innerste Richtung geht in ihm auf Erforschung der Körperlichkeit; seine Sinnlichkeit ist zumeist ein Versuch und eine Erkundigung und der Punkt, wo ihn die Natur wieder in ihren großen Zusammenhang stellt. Seine Paradoxien sind angenehm und geistreich und auch praktische; z. B. sein Wohlbehagen in dichtverschlossener Stubenluft und außerordentlicher Hitze. Er bleibt sich immer gleich, noch ganz anders als Metternich. Seine Unterhaltung ist höchst leicht und liebenswürdig und bei allem Witz gutmütig. Dies ist er überhaupt öfter und mehr als man gewöhnlich glaubt. Sein Herz ist allerdings bewegbar, aber freilich nicht immer dann, wenn man es möchte. Er ist geizig, aber kein Filz. Mit größerer Grazie war noch niemand verheiratet, völlige Freiheit gebend und nehmend.

Graf von Schlabrendorf sprach den Humboldts das Herz ab. Sie hätten alle möglichen Anlagen, große Männer zu sein, und doch wären sie es nicht, weil man ohne Gemüt nie ein großer Mann sein könne. Auf die Heroen der Weltgeschichte angewendet, zeigt sich indes dieser Ausspruch Schlabrendorfs als haltlos. Da trifft Rahel das Richtige, wenn si auf die Frage, ob Humboldt ein gutes Herz habe, entgegnet: „er ist s weit voraus in seinen Ideen, daß man nicht sagen kann, ob er gut is oder nicht — das ist unter ihm!"

Görres nannte im „Rheinischen Merkur" (1815) Humboldt ein kalte Dezembersonne. Von Humboldts Geist meinte Rahel: „Il a autan qu'il veut," und Talleyrand sagte von ihm: „Il est comme la Prusse on ne sait pas bien ce que c'est." Hierin haben sich die Zeite wesentlich geändert, heutigentags weiß man wohl, was Preußen zu bedeuten hat.

Gentz selbst bezeichnete Humboldt als einen ebenso witzigen wie tiefsinnigen Kopf, als einen furchtbaren Dialektiker, einen „Wetzstein des Verstandes." „Wenn ich eine Materie so durchdacht habe, daß ich glaub nun könnte mich wohl kein Einwurf mehr erschüttern, so erstaune ich zuweilen über seine Kunst, Einwürfe plötzlich zu erschaffen." Später nannt er Humboldt einen „klugen, amusanten und dämonischen Menschen. Er schrie im Jahre 1810 an Rahel: „Sie haben mir meine Intimität mit Hun boldt nie verzeihen können, sie mir als eine Art von crime contre l nature vorgeworfen. Im Grunde hatten sie vermutlich Recht, aber d Reiz, mich ewig an einem Sophisten von solcher Ueberlegenheit, daß ic ihn einmal besiegt, keinen andern mehr fürchten durfte, zu reiben, u der Triumph, selbst dieser eiskalten Seele ein wirkliches Attachement f

mich eingeflößt zu haben, diese Lockungen waren für meine Eitelkeit zu stark."

Der jüngste Biograph von Gentz, Karl Mendelssohn-Bartholdy, meint, daß in der That zwischen den beiden, später durch Geschick und Menschen so weit von einander geschiedenen Freunden manches Gemeinsame war. Hier wie dort ein kalter, kritischer Kopf bei einem warmen, glühenden Herzen, eine sinnliche Reizbarkeit bei wunderbar feinem und zähem Verstande, Spott und Kritik auf den Lippen, dabei aber tiefe Innerlichkeit der Empfindung, die sich bis zur Gefühlsschwelgerei steigern kann. Derselbe Humboldt, der, als er in der Leine im Begriff war zu ertrinken, seinem Freunde Stieglitz zurief: „Stieglitz, ich ertrinke, aber es thut weiter nichts!" hat auch die innigen gemütstiefen Briefe an eine Freundin geschrieben. Unter einer spröden, ironischen Außenseite schlummerte eine weiche, fast weibliche Empfänglichkeit der Seele; es begreift sich, das Gentz instinktmäßig eine kongeniale Natur in ihm erkannte und sich lebhaft zu ihm hingezogen fühlte.

Wenn man, ausgerüstet mit diesen Vorkenntnissen von Humboldts Charakter, im Besitze des scharfgezeichneten Varnhagenschen Bildes an die Lektüre der Briefe von Humboldt an Henriette Herz geht, so wird man sich freilich sehr enttäuscht fühlen; denn man findet in ihnen gar keine Bestätigung jener scharfen und feinen Charakteristik. Es scheint, das Humboldts Geist in der Jugend noch ein ziemlich unbeschriebenes Blatt war; nur leise Andeutungen der künftig bedeutsam hervortretenden Eigenschaften finden sich an einzelnen Stellen. Der ideale Bund der Herzen, die sich stets mit den „besten Vorsätzen" und „reinsten Absichten" zusammenfanden, bedurfte doch einiger diplomatischer Vorsichtsmaßregeln, da man es für gut befand, den Gatten Henriettens nicht in diesen Bund einzuweihen. In der Erfindung und Durchführung derartiger Vorkehrungen zeigt Humboldt eine gewisse Feinheit. Anfangs schrieben sich die Liebenden Briefe mit hebräischen Lettern; später folgen lange Verhandlungen über die beste Art den Briefverkehr zu leiten, ob durch Humboldts Bedienten oder durch die Post. Dann handelt es sich um eine Chiffreschrift; denn man hatte ähnlich wie die spätere Bundesakte, einen engern und einen weitern Bund gestiftet, und gerade Henriette und Humboldt waren die Stifter des letzteren. Es war eine Art von Orden, der sich an Küssen, Pfänderspielen, Tänzen, Geschenken von Schattenrissen und Ringen, Tugend- und Freundschaftsversicherungen erfreute.

Nach Humboldts Verheiratung hörte der briefliche Verkehr mit den Logenfreundinnen fast gänzlich auf. Humboldt selbst soll später seine

Jugendgefühle verleugnet und sich häufig sehr scharf, ja mit Spott und Verwunderung über Henriette Herz geäußert haben. Trotz der Fülle von Empfindungen, mit denen die schöne Jüdin in diesen Briefen überschüttet wird, erhält man doch aus denselben kein klares Bild von ihr und von ihrer Bedeutung. Man kann nur auf den gewinnenden Zauber ihrer Schönheit und Anmut schließen, auf eine gewisse Freiheit der Lebensanschauungen und die Neigung geistige Fragen zu streifen.

In eine neue Beleuchtung wird Henriette Herz durch ihre Freundschaft zu Schleiermacher und durch ihren Verkehr mit den Romantikern gerückt. Sie nahm an allen jenen Ansichten und Bestrebungen, die sich um die „Lucinde" und das „Athenäum" vereinigten, entschieden teil. Noch im Jahre 1808 rühmte sie sich gegen Varnhagen und andere junge Freunde, daß Schleiermacher ihr zu Ehren gesagt, die Briefe über die „Lucinde" habe mehr sie geschrieben als er. Sie erscheint nicht mehr als die mit Pfändern spielende Logenschwester, sondern als eine Vorkämpferin der Freigeisterei der Leidenschaft und zwar in ihrer keckften Form. Die „Lucinde" mit ihrer Verherrlichung des Müßiggangs, der Frechheit, der raffinierten Wollust war das am meisten renommistische Werk der romantischen Schule; es war gefährlich für eine Frau, dem Kreise anzugehören, aus dem es hervorgegangen; denn sie setzte sich dem Verdacht aus, bei den Vorstudien irgendwie beteiligt gewesen zu sein. Schlegel erkannte damals nur des Leichtsinns Pflichten als heilig an, und in den für die Fortsetzung der „Lucinde" bestimmten Liebesgedichten legt er der Heldin folgende Apotheose der Untreue in den Mund:

Laß froh beim Kuß uns ew'ge Untreu schwören,
Wo Reize locken, kindlich sie versuchen,
Des Seelchens Wünsche sorgsam zu erhören,
Im schönen Wechsel leichte Freuden suchen,
Und will der böse Ernst im Spiele stören,
Das lange matte Einerlei verfluchen,
So werden wir denn frei und freier leben,
Bis göttlich leicht wir in den Lüften schweben.

Mysterien des männlichen und weiblichen Mutwillens, unersättliche Liebeswut, Umarmungen mit ebenso viel Ausgelassenheit als Religion und ähnlicher Stichwörter der Lucinde scheinen nicht nur aus den Orgien der Gegenwart herausgeboren zu sein, sondern auch ein neues Evangelium der Zukunft zu verkünden, in welchem die Wollust, wie zu den Zeiten der seligen Astarte, einen Teil des religiösen Kultus bildete. Diese Stichwörter hatte Friedrich Schlegel in so „schöner Anarchie" umhergestreut, wie sein Held Julius „die fatalen Kleider" der Geliebten. Schleiermacher aber

drapierte sie philosophisch in seinen Briefen und gerade für diese harmonische Anordnung und gedankenvolle Verklärung nimmt Henriette Herz die Teilnehmerschaft in Anspruch. Dagegen scheint sich Dorothea Veit als die begeisternde Muse des Schlegelschen Romans zu bekennen, wenn sie an Schleiermacher schreibt: „Was „Lucinde" betrifft! — Oft wird mir wieder heiß und kalt ums Herz, daß das Innerste so herausgewendet werden soll, was mir so heimlich war, so heilig, jetzt allen Neugierigen, allen Hassern preisgegeben." Schlegel tröstete seine Dorothea damit, daß Schleiermacher noch kühner sei als er. Daß dies eine vielsagende Behauptung war, geht leicht aus dem Hinweis auf einige Stellen des „Athenäum" hervor. Hier sagt Schlegel z. B.: „Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand oder vielmehr provisorische Versuche zu einer wirklichen Ehe;" dann schlug er einmal eine „Quadratur des Zirkels" vor und frug, was sich denn gegen eine Ehe en quatre einwenden lasse?

Schleiermachers Kühnheit gegenüber der schönen Henriette scheint allerdings nicht zu weit gegangen zu sein; das Verhältnis war mehr von den sanften Musen und Grazien behütet. Sie lehrte den Schüler Platos italienisch, sie lasen den Shakespeare zusammen, beschäftigten sich mit Physik; dazwischen gingen sie spazieren und redeten recht aus dem Innersten des Gemüts über die wichtigsten Dinge. Immer aber wehrt Schleiermacher den Verdacht ab, den auch Schlegel und Dorothea hegten, daß er sich über sich selbst täusche, daß Leidenschaft seiner Freundschaft zu Grunde liege, daß er dies früher oder später entdecken und daß ihn dies unglücklich machen würde. Freilich legt er das folgende Bekenntnis ab: „Wenn ich je die Herz hätte heiraten können, ich glaube, das hätte eine kapitale Ehe werden müssen, es müßte denn sein, daß sie gar zu einträchtig geworden wäre. Es macht mir oft ein trauriges Vergnügen, zu denken, welche Menschen zusammen gepaßt haben würden, indem oft, wenn man drei oder vier Paare zusammennimmt, recht gute Ehen entstehen könnten, wenn sie tauschen dürften."

Doch fehlte zu der „kapitalen Ehe" wiederum, so sehr er auch zu Henriettens Existenz gehören mochte, etwas, was zwar sehr unphilosophisch war, aber doch in Betracht gezogen werden mußte, der Einklang der körperlichen Erscheinung. „Ihre kolossale königliche Figur," schreibt Schleiermacher an seine Schwester, „ist so sehr das Gegenteil der meinigen, daß, wenn ich mir vorstellte, wir wären beide frei und liebten einander und heirateten einander, ich immer von dieser Seite etwas Abgeschmacktes und Lächerliches darin finden würde, worüber ich mich nur sehr überwiegender Gründe wegen hinwegsetzen könnte." Allmählich trat dann auch Frau

Henriette Herz von der Rolle einer ersten Liebhaberin in die Rolle einer Vertrauten über. Der Prediger Schleiermacher, vor dem Verkehr mit den „schönen Jüdinnen" durch seine kirchlichen Obern gewarnt, verliebte sich in eine Frau Leonore, die er zur Scheidung von ihrem Manne zu bewegen suchte. In diesem Verhältnis wurde Henriette seine Vertraute. Zahlreiche Briefe Schleiermachers, der 1802 nach Stolpe versetzt worden war, weihten sie in die Bedrängnisse einer Leidenschaft ein, die zu keinem Resultat führte. Die Geliebte gab ihn auf; er zerfloß in Seufzern und Thränen. Am 30. Juli schreibt er: „Mein Geist hat die Schwindsucht, ich vergehe zusehends von einem Tage zum andern. Warum sterbe ich nicht bei diesem bestimmten Gefühl? Feigherzigkeit ist es nicht, aber etwas nicht viel Besseres, ein schwacher Schimmer kindischer Hoffnung, der mir manchmal aus der Ferne entgegenglänzt. Und für ein Leben mit Leonore, sei es so spät es wolle, möchte ich dies elende Leben noch sehr lange aushalten."

Inzwischen war dem feingebildeten Theologen, der eine unglückliche Leidenschaft für verheiratete Frauen hatte, die Möglichkeit geboten, seine „kapitale Ehe" mit Henriette Herz zu einer Thatsache zu machen, da diese 1803 ihren Gatten verloren hatte. Doch seine Seele war jetzt in den Banden jener Leonore, welche so unchristlich dachte, ihn aufzugeben, selbst auf die von ihm befürchtete Gefahr hin, daß es ihn das Leben kosten werde. Henriette Herz war durch den Tod ihres Gatten ziemlich mittellos geworden. Noch immer schön, imponierend und anziehend zugleich, fand sie einen Bewerber. Ein Graf Dohna hielt um ihre Hand an, die sie ablehnte. Prinz Louis Ferdinand stellte sie damals einer Gesellschaft vor, indem er sagte: „Sehen Sie diese Frau an, sie ist nie so geliebt worden, wie sie verdient hätte!"

Die Laune des Schicksals wollte es, daß Henriette Herz gleichsam die Muse unserer letzten drei Litteraturepochen wurde. Durch ihr Verhältnis mit Wilhelm von Humboldt stand sie im vollen Lichte der Klassizität; durch ihre Freundschaft mit Schleiermacher und Friedrich Schlegel war sie in den Sündenfall der romantischen Schule verwickelt; nun traf es sich, daß sie durch einen jungen Pensionär, der zu ihr in leidenschaftlicher Liebe entbrannte, auch in Beziehungen zur modernen Schule der Litteratur trat. Dieser Pensionär war niemand anders als der junge sechzehnjährige Lion Baruch aus Frankfurt, später als Ludwig Börne einer der Vorkämpfer unserer modernen Litteraturepoche. Der Jüngling, der mit den Elementen der Wissenschaft noch auf schwachem Fuße lebte, nahm Privatstunden bei der schönen Lehrerin, die ihn deutsch lehrte, wie sie einen Schleiermacher

italienisch gelehrt hatte. Sie flößte ihm rasch eine tiefe Neigung ein; er machte Ernst damit, mehr Ernst als seine Vorgänger, und als Henriette ihn zurückwies, verlangte er zweimal Arsenik vom Apotheker, um sich zu vergiften. Erst als Henriette ihm bemerkte, sie könne seine Liebe zu nichts brauchen, wurde er nachdenklich und allmählich ging seine stille Verzweiflung in andere Neigungen über. Die Aktenstücke dieser Jugendliebe finden sich in den „Briefen des jungen Börne an Henriette Herz" (Leipzig, 1861) verzeichnet. Henriette Herz war für seine Jugend, was die Freiheit für seine männlichen Jahre, ein Ideal, dem er sich hinzuopfern gern bereit war.

In diese Kreise der gefeierten Schönheiten und geistreichen Frauen trat nun ein anderer Vertreter der Espritperiode, Friedrich von Gentz, der bedeutendste von allen, weil er den Geist derselben in die Politik übertrug und noch Jahrzehnte nachher zu einem in verhängnisvoller Weise maßgebenden machte. Friedrich von Gentz gehört zu den beliebtesten Studienköpfen unserer jungen Publizisten, Historiker, Kritiker, Litterarhistoriker, die sich gern an ihm ihre litterarischen Sporen verdienen. Er war eine problematische Natur und deshalb herausfordernd zu feinen Analysen. Doch, während früher namentlich die Junghegelsche Kritik und ihre dichtenden Anhänger, wie Julius Mosen in seinem Roman „Der Kongreß von Verona", in Gentz nur den politischen Epikuräer sahen und seinen der Volksfreiheit feindlichen Egoismus mit schwärzesten Farben schilderten, neigt sich in der letzten Zeit die Wagschale mehr zu Gunsten des vielgelästerten Diplomaten. Mit Recht sagt der Herausgeber der neuen Mitteilungen „Aus dem Nachlasse Friedrichs von Gentz" (2 Bde., 1867). „Wenn es auch erst einer spätern Zeit vorbehalten sein sollte, das letzte Wort über Gentz zu sprechen, so kann man doch immerhin behaupten, daß wir derselben nicht allzu fern stehen, indem die Ansichten über diesen oft so ganz entgegengesetzt beurteilten Mann gerade in den letzten Jahren einen weit einheitlicheren und ruhigeren Charakter angenommen haben, als dies nach der vor kurzem herrschenden Stimmung zu erwarten war. Vergleicht man in der That die leidenschaftliche Sprache älterer Charakteristiken mit der klaren Darstellung in Robert von Mohls „Geschichte der Litteratur der Staatswissenschaften," erwägt man das entschiedene Uebergewicht, welches der gediegene Aufsatz in Bluntschlis „Geschichte der allgemeinen Staatswissenschaften" über alle feindseligen biographischen Schriften errungen hat und wie die gehässige Kleinlichkeit dieser Angriffe durch die Großartigkeit jener Beurteilung erdrückt worden ist, so kann die Wandlung zu Gentz' Gunsten nicht geleugnet werden." Welch hohen und begeisterten Ton die

Verehrer des großen Diplomaten anschlagen, davon zeugt besonders eine in dem erwähnten Werke mitgeteilte Stelle aus dem Tagebuche eines mit Gentz befreundeten Mannes: „Gentz war einer der schärfsten und kühnsten Denker, eins der weichsten und kindlichsten Herzen, eins der rechtlichsten Gemüter, einer der fleißigsten und unterrichtetsten Staatsmänner, welche Europa getragen hat. Sein Wohlwollen, sein Bedürfnis der Freundlichkeit, seine großartige Nachsicht gegen Unvollkommenheiten und Fehler in andern, seine seltene und reiche Gabe der Aufmerksamkeit für jedermann, seine rührende Treue für seine Freunde sind Eigenschaften, die hinreichen würden, den liebenswürdigsten Menschen auszustatten. Aber seine Seelentiefe, die Macht, mit welcher alles Große und Schöne an sein Herz schlug und darin nachklang; die Poesie seiner Empfindung, seine philosophische Trauer, seine reine Humanität, die Stärke seines Rechtsgefühls, die Fülle, Tiefe und Ausdehnung seines Wissens, der Schwung und die Wurfweite seines Denkens, die Gabe des Ausdrucks endlich und die seiner ganzen Natur innewohnende Wahrheit gestalten ihn zu einer ebenso hinreißenden als großartigen Erscheinung. Wenn es kaum jemand gab, der mit dem Fürsten Metternich an Redegabe, an Ruhe, an Ausgleichungsmitteln, an Kühnheit der Voraussetzungen, an Leichtigkeit der Auffassung, an Entschiedenheit des Willens, an Takt des Passenden und Zweckmäßigen, an Unterscheidungsgabe des Wichtigen und Nichtwichtigen den Vergleich aushielt, so gab der Fürst doch selbst, was Wissen und Denken sowie die Klarheit der Darstellung betrifft, Gentz die Palme."

Weit unparteiischer als diese Apotheose, welche alle geistigen Kronen auf den Scheitel des begabten Staatsmannes häuft, ist die Würdigung, welche Karl Mendelssohn-Bartholdy*) in seiner gediegenen Charakteristik ihm zu teil werden läßt. Hier werden zwei Epochen seines Wirkens, eine fördernde und hemmende unterschieden, die erste zur Zeit, als der mehr verwöhnte Schöngeist zu demosthenischer Kraft im Kampfe gegen die eisernen Helden des Jahrhunderts wuchs, die zweite, wo er matt und gleichgültig der Begeisterung der Jugend entgegentrat, mit vornehmer Verachtung auf ihre Gefühle herabsah. In seinem Charakter aber wird besonders die Elastizität des Geistes hervorgehoben. Er wuchs und sank, meint Mendelssohn-Bartholdy, mit der Zeit und mit den Menschen. Sein Urteil paßte sich den außerordentlichsten Verhältnissen an. Sein Gedanke fand sich in den schwierigsten Problemen der großen öffentlichen Welt

*) Friedrich von Gentz. Ein Beitrag zur Geschichte Oesterreichs im 19. Jahrhundert, mit Benutzung handschriftlichen Materials, von Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy, Dozent der Geschichte an der Universität Heidelberg (Leipzig, 1867).

zurecht. Aber sein Wille war oft nicht stark genug, über die gewöhnlichsten Tagesbegebenheiten Herr zu werden. Er strauchelte in den meisten Beziehungen des Privatlebens und der bürgerlichen Moral. Während Gentz im Unglück eine antike Standhaftigkeit entfaltete, löste das Glück alle Fugen seines sittlichen Charakters. Denn es liegt im Wesen solcher Naturen, daß sie Unglück besser ertragen als Glück; nach Austerlitz und Jena wird Gentz größer als nach Leipzig und nach dem Wiener Kongreß. Ueber Unglück half ihm das, was Adam Müller die große und freie Lebensmanier, die beständige Verjüngung und immer steigende Regsamkeit des Herzens nannte, hinweg; im Glück verfiel er nur allzubald jener faulen Resignation, jener höllischen Blasiertheit, die einer geistigen Auszehrung nahe kam. Wie alle elastischen Naturen war er im hohen Grade empfindsam für Schmerz und Freude. Wenn eine klare Sonne am Himmel stand, war er selig und kannte keine Sorgen; wenn er in Weinhaus bei Wien die behagliche Ruhe einer stillumfriedeten Häuslichkeit genoß, vor seinem großen Spiegelglasfenster aus einem Stück seinen kleinen Garten oder vielmehr sein großes Blumenbouquet, wie in einen Rahmen gefaßt, übersah, bei goldreinem dunkelblauem Himmel, dann konnte er heiter und vergnügt der Gegenwart leben, als ob Zukunft und Tod keine schreckhaften ungelösten Probleme seien. Niemand sah dem Frühling sehnsüchtiger entgegen als Gentz; mit der warmen Luft lebte er auf, mit heiterm Sonnenschein ward er ein anderer Mensch. Wenn es aber dunkelte und ein Gewitter am Himmel stand, so zog mit der äußern Bewegung auch die Unruhe vor den dämonischen Naturgewalten, die Furcht vor dem Tode in seine Seele. Keine Frau konnte reizbarer und nervöser sein. Mit Recht bezeichnete er sich selbst, Rahel gegenüber, als das erste aller alten Weiber. Er zitterte, als er die Stufen des Amphitheaters von Verona emporstieg an der Hand des Fürsten Metternich; er fürchtete sich vor jeder See- und Bergfahrt, vor jedem Volksgeschrei, selbst vor der Stimme erboster Gänse, kurz vor allem, mit dem sich nicht reden ließ und wo seine Argumente nicht galten. Er bekannte ganz offen, daß ihm die Eigenschaft des Mutes ebenso fehle wie manchen Personen der Sinn für Farben oder für Töne. Man wird nicht ohne Lächeln daran denken, wie Gentz vor jedem derben Händedruck erschrak, wie ihn das martialische Aussehen eines Schnurbarts in Verlegenheit setzen konnte. Gentz war wie einer dazu angethan, dieses Leben in vollen Zügen zu genießen. Er hat sich ja selbst Glück dazu gewünscht, daß er seine Jugend nicht wie ein Lumpenhund langsam auslaufen ließ, sondern im höchsten Rausch vom Tisch des Lebens ein gesättigter Gast sich empor hob. Doch ihm war es nicht verliehen, die ganze

reife Frucht der Aristippschen Moral zu kosten. Ihm fehlte die selbstüberwindende Kraft der Ruhe, die Objektivität im Genuß. Während Wilhelm von Humboldt, sein Jugendfreund und Gefährte, auf den Pfaden der Sinnlichkeit sich vor jedem Affekt zu wahren wußte und heitere Ruhe als Grundbedingung des Genusses walten ließ, verstand Gentz dies Maß nicht zu halten. Seine Leidenschaften machten ihn schon früh maßlos elend, wie sie ihn dann maßlos gehoben haben. Auch Metternich erkannte die Kraft dieser verborgenen geistigen Sprungfedern an. Er wußte, daß Gentz nur dann auf der Höhe seines Daseins stand, wenn er sich in geistiger Erregung, in lebendiger, leidenschaftlicher Bewegung befand. „Ihr ganzes Wesen“, rief man ihm zu, „ist Leidenschaft. Leidenschaftslos sind Sie nichts weiter als ein schlafender Gelehrter, der unglaublich viel weiß, aber nichts vermag. In der Glut der Leidenschaft aber sind Sie im Stande, wahre Wunder zu bewirken. Niemand kommt Ihnen dann gleich in Liebenswürdigkeit und Anmut.“ Leidenschaft, die sich im vollkommenen Gegensatz gegen den Beruf des Diplomaten rückhaltslos hingiebt, dabei aber zarte weibliche Empfänglichkeit, unendliche Rezeptivität: das waren die Eigenschaften, die Gentz' Freunde hingerissen und bezaubert haben. Seinem kindlich offenen Wesen konnte man viel vergeben. Man sah, daß Gentz eben in alles, was er anfing, viel von dem eigenen innern Geistesleben hineinlegte; man konnte ihm nicht zürnen, wenn er selbst eine schlechte, verlorene Sache verteidigte; denn er that es mit der Wärme, der Frische und Unbefangenheit der Jugend.

Friedrich von Gentz, wie er uns aus dem mit saubern Zügen ausgeführten Porträt von Mendelssohn-Bartholdy entgegentritt, war indes nicht ganz derselbe, wie er als jugendlicher Löwe der Berliner Salons am Anfang des Jahrhunderts erscheint. Damals war er noch nicht der namhafte Staatsmann; alle jene Briefe und Aktenstücke, welche in seinem jetzt veröffentlichten Nachlaß enthalten sind, waren von ihm noch nicht geschrieben; er war nur ein lüderlicher Kriegsrat, dessen Feder sich allerdings bereits publizistisch erprobt hatte, der aber doch damals mehr die Fähigkeit bewies Dukaten der Hospodare, wie sie später zu Tausenden in seine Kass[e] regneten, zu vergeuden als zu verdienen. Dem großen Weltereignis de[r] französischen Revolution gegenüber machte er dieselbe Wandlung der Anschauungen durch wie Klopstock, Schiller und unsere meisten andern litterarischen Größen. Anfangs begrüßte er sie mit einem Panegyrikus, wie ih[n] Hegel in seiner „Philosophie der Geschichte“ zu wiederholen scheint, wen[n] er ausspricht, daß die Menschheit sich hier zum ersten Mal auf den Gedanke[n] gestellt habe, um von ihm aus die Wirklichkeit zu reformieren. An

5. Dez. 1790 schreibt er an Garve: „Das Scheitern dieser Revolution würde ich für einen der härtesten Unfälle halten, die je das menschliche Geschlecht betroffen haben. Sie ist der erste praktische Triumph der Philosophie, das erste Beispiel einer Regierungsform, die auf Prinzipien und ein zusammenhängendes System gegründet wird. Sie ist die Hoffnung und der Trost für so viele alte Uebel, unter denen die Menschheit seufzt. Sollte diese Revolution zurückgehen, so würden alle diese Uebel unheilbar werden." Doch die Exzesse der französischen Freiheit machten ihn an der Freiheit selbst irre; er protestierte gegen die Pöbeltyrannei, durch welche die Blüten der Kultur in Barbarei verwandelt zu werden drohen. Er übersetzte und überarbeitete Burkes „Betrachtungen über die französische Revolution", der seine Landsleute im Namen der wahren Freiheit beschwor, der falschen französischen die Thore zu verschließen. In seiner „Aesthetisch-politischen Wochenschrift" verschwand indes der rauhe heftige Ton der Polemik; eine ritterliche Würdigung auch entgegengesetzter Meinungen trat an seine Stelle.

Am 16. Nov. 1797 hatte Gentz die Kühnheit, dem König Friedrich Wilhelm III. bei seiner Thronbesteigung ein Memoire zu überreichen, in welchem er für Gedankenfreiheit und Preßfreiheit in die Schranken trat: ein Schritt, der bei den in Preußen herrschenden bureaukratischen Verhältnissen, von einem untergeordneten Beamten nur dann unternommen werden konnte, wenn er einer einflußreichen Fürsprache gewiß war. Hierin aber täuschte sich Gentz. Der König fand das Sendschreiben des preußischen Marquis Posa auf seinem Nachttisch, und der Kabinetsrat Mencken nahm die Gelegenheit wahr, den Ratgeber und den Rat angelegentlich zu empfehlen. Allein Friedrich Wilhelms nüchterner, bedächtiger Sinn ward durch das Revolutionäre dieses Schrittes abgestoßen. Das Treiben der geistreichen Berliner Epikuräer, ihre geniale Lüderlichkeit und ihr ätzender Witz waren ihm überhaupt höchlich zuwider. Daß ein Vertreter dieser geistesüppigen Berliner Gesellschaft jede Schranke der Subordination übersprang und sich ungebeten als königlicher Mentor gerierte, konnte demselben keineswegs zur Empfehlung gereichen. Der König ignorierte den unbescheidenen Rat, und Gentz sah sich auf herbe Weise in die Grenzen des beschränkten Unterthanenverstandes zurückgewiesen. Nun streckte Gentz seine Fühlfäden nach Oesterreich aus. „L'homme absurde seul ne change pas", sagt Guizot, und Mendelssohn-Bartholdy benutzt diese Aeußerung, um die Wandlungen von Gentz zu rechtfertigen. Gleichwohl macht es einen brüsken Eindruck, wenn wir nicht lange nachher Gentz in einem Schreiben an den österreichischen Minister Thugut die geheiligten Grund-

sätze verteidigen sehen, „welche das wankende Fundament der bürgerlichen Ordnung aufrecht halten“, wenn der Marquis Posa von Berlin mit einem devoten Bückling nach Wien hin verspricht, nie seine Feder durch eine Zeile zu beflecken, die ihn der hohen Protektion der Wiener Exzellenz unwürdig machen könnte. Bald darauf erhielt er ein gnädiges kaiserliches Geschenk. Das historische Journal, das Gentz seit 1799 herausgab, machte auch in England Aufsehen; Gentz verteidigte mit Eifer die Politik des englischen Ministeriums; er erhielt auch bald Rimessen von England, im Juni 1800 500 Pfd. St., gegen Ende des Jahres 100 Pfd. St. Daß Gentz sich von jetzt ab zeitlebens für seine publizistische Thätigkeit von verschiedenen Regierungen bezahlen ließ und zwar mit derselben Naivetät mit der eine Tänzerin sich ihre Pirouetten bezahlen läßt, ist eine anerkannte Thatsache. Doch übernimmt der russische Reichskanzler Graf Nesselrode die Verteidigung dieser Soldschreiberei, indem er in seiner Selbstbiographie erzählt, man habe zwar nicht ohne Grund Gentz der Bestechlichkeit beschuldigt doch habe er nur von denen Geschenke angenommen, welche Anhänger desselben politischen Systems waren.

Der publizistische Ruf von Gentz und die an pikanten Thatsachen reiche Vorgeschichte seines Wirkens auf diesem Gebiete gaben ihm einen Nimbus, der ihn für die geistreichen Frauen der Berliner Salons zu einer interessanten Erscheinung machen mußte. Hierzu kamen seine Irrfahrten auf einem andern Gebiet, auf dem der romantischen Herzensneigungen. Seine erste Neigung gehörte einer verheirateten Frau, der schönen Gattin des Regierungsrates Grüne in Königsberg. Die Briefe an Elisabeth geben hierüber Auskunft. Dies Verhältnis in der Stadt der „reinen Vernunft“ stand noch unter der Herrschaft des „kategorischen Imperativs;“ die Liebenden philosophierten und schwärmten; Young, Ossian, Werther gaben das Element der Stimmung; Beweise für die Unsterblichkeit der Seele als Postulat der Glückseligkeit zeigten den Einfluß, welchen der berühmte Denker auf dem Katheder der Albertina damals auf die ganze Jugend ausübte. Gentz verlobte sich mit Elisabeths Cousine, Cölestine Schwinck; doch die Verlobung ging zurück, weil die Familie der Braut von einer Verbindung mit Gentz nichts hören wollte. In Berlin heiratete Gentz die Tochter des Finanzrats Gilly; doch unbefriedigt durch das häusliche Leben, stürzte er sich in einen Taumel von Genüssen. Wohl fehlte es in jenen Kreisen nicht an feinen Genußmenschen, wie auch Wilhelm von Humboldt einer war, doch erst in Gentz erhielt die Berliner Espritepoche ihren Don Juan, der die Liederlichkeit mit einem gewissen Schwunge betrieb und sich dabei doch ein geistiges Parfüm bewahrte, das ihn bei allen Ausschweifungen salon

fähig bleiben ließ. Die sibyllinische Rahel mit ihrer unermeßlichen Toleranz hegte für ihn eine stets bewahrte Freundschaft, von der ein reichhaltiger und langandauernder Briefwechsel Zeugnis ablegt; die schöne Henriette Herz war ihm durch Freund Humboldt gewiß auf das Beste empfohlen und mochte den kecken und liebenswürdigen Lebemann gern sehen in einer Zeit, in welcher sie mit ihrem theologischen Verehrer die Theorien der Schlegelschen „Lucinde" prüfte, und was Gentz bei der tadellosesten Schönheit, welche den preußischen Prinzen fesselte, versäumt hatte, das holte er später, wie wir oben gesehen haben, in Paris nach, freilich nicht, ohne statt der Frühlingsblüten schon einige herbstliche Sommerfäden mit abzustreifen.

Gentz verkehrte mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen; er wurde durch den geistvollen Epikuräer Gualtieri der Königin vorgestellt und in die glänzendsten Zirkel eingeführt; die Salons der Minister und die Hotels der auswärtigen Gesandten öffneten sich ihm. Doch mit diesem Leben above stairs begnügte er sich nicht; er verbrachte die Nächte außerhalb des Hauses und huldigte einer der bedenklichsten Passionen, dem Spiel, das ihn fortwährend in neue Geldderangements stürzte. Am 2. Nov. 1801 versetzte er ein Manuskript, das er erst 1821 wieder einlöste, gegen 70 Louisdor. „Abends," berichtete er weiter in seinem Tagebuch, das die gewissenhafte Chronik seiner Lüderlichkeit ist, „waren diese 70 Louisdor bei D. Faril verspielt."

Mitten in diesem wüsten Leben faßt Gentz den Plan, den litterarischen Größen von Weimar einen Besuch zu machen. Er erscheint in Ilm-Athen, erfreut sich des freundlichsten Empfanges, während ihm selbst eine Abendgesellschaft bei Goethe, wo er Wieland, Schiller, Herder vereinigt findet, „steif und fast einfältig" vorkommt und ihm nur dazu dient, „negative Vorteile" zu gewinnen. Dagegen verliebt er sich leidenschaftlich in die Dichterin der „Schwestern von Lesbos," das anmutige Hoffräulein Amalie von Imhoff, und staunt über die Geisteskräfte, die ihm selbst im Gespräch mit diesem wunderbaren Mädchen aufblühen. In der Kirche, wo das „Requiem" von Mozart aufgeführt wird, das ihn nur „médiocrement amüsiert," kann er es vor Ungeduld nicht aushalten, bis er Frl. Imhoff besuchen darf. Er schreibt den 22. Nov. 1801: „Ich brachte den Morgen bei Frl. Imhoff zu; es war ein merkwürdiger Morgen, Stunden, an die ich bis zum Tode gedenken werde. Niemals habe ich eine ähnliche Sensation erfahren wie die, welche mich an diesem Morgen bezauberte; es scheint mir fast, als ob ich den Moment einer großen innern Revolution herannahen sähe." Er nimmt Abschied mit tief erschüttertem Herzen. „So endet," schreibt er in Treuenbriezen, „was auf Erden das Schönste

ist." Auch die innere Revolution, auch die Vorsätze von Weimar hatten keine nachhaltige Wirkung. „Am 23. Dez.," berichtet das Tagebuch, „verlor ich alles, was ich hatte, im Hazardspiel, so daß ich den ganzen folgenden Tag herumlaufen mußte, um nur einige Thaler zu Weihnachtsgeschenken aufzubringen." Gentz knüpft bald neue Liaisons an, namentlich mit der Schauspielerin Christiana Eigensatz. Es gelang ihm, einen Nebenbuhler, Zinnow, unschädlich zu machen und zu veranlassen, daß er sich anderweitig verliebte. „Nun bin ich obendrauf bei Christel," schreibt er in seinem Tagebuch. „Maintenant c'est le délire complet." Dabei die große Intimität mit Zinnow. „Wir fressen und saufen in der Stadt Paris, fahren wie toll im Whisky durch die Promenaden, spielen Tarok" u. s. w.

Die Folge des wüsten Lebens war der Entschluß seiner Frau, auf Scheidung anzutragen, von dem sie ihm in einem Briefe Kunde gab. Diesen Brief, der, wie er sagt, über das Schicksal seines Lebens entschied, fand er den 21. Febr. 1802 vor, als er des Morgens 2 Uhr nach Hause kam. Den Eindruck suchte er Abends im Trente-et-quarante-Spiel zu übertäuben. Es folgten heftige Scenen mit dem Vater, der ihm Vorwürfe macht wegen seiner häuslichen Verhältnisse, in der Aufregung einen Anfall von Schwindel bekommt, hinfällt, der Sohn mit ihm, und sich am Kopf verwundet. Auch von diesen Eindrücken erholt er sich abends bei seiner Christel in Gesellschaft seines Vorgängers im Reich, des Zechbruders Zinnow.

Doch sein Berliner Leben war ihm durch dies alles verleidet; Aussichten im Staatsdienst hatte er sich durch sein keckes Schreiben an den König verscherzt; er kam am 26. Sept. 1802 um seine Entlassung ein, die er am 4. Okt. erhielt, und wandte sich nach Oesterreich, wo er bald eine bedeutende Rolle spielen sollte.

Denn über diese Berliner Genialitätsepoche, die mit einer haltlosen Politik zusammenfiel, brach bald das Verhängnis herein. Das Jahr 1806 vernichtete den preußischen Staat; der preußische Prinz, der in der Mitte dieser geistreichen Welt stand, starb bei Saalfeld den Heldentod. Eine Wiedergeburt des Staates konnte nur durch Anspannung aller sittlichen Kräfte ermöglicht werden; die darauf hinzielenden Bestrebungen gingen über die Interessen der Berliner Salons bald zur Tagesordnung über. Gentz selbst erhob sich in den folgenden Jahren zu einer Größe des Hasses gegen Napoleon, die ihm die Bedeutung eines hervorragenden Patrioten sichert und für frühere und spätere Verschuldungen Verzeihung erwirbt.

Was aber in der unklaren, geistfunkelnden Gährung jener Epoche an bedeutsamen geistigen Elementen lag, konnte nicht verloren gehen; es kam

in der jungdeutschen Periode, welche sich zuerst diesen Tendenzen wieder zuwendete und die früheren Träger derselben mit Vorliebe charakterisierte, unter der Einwirkung französischer Sozialisten und einer hochbegabten Bannerträgerin wie George Sand zu erneuter Geltung. Trotz der „gesunden Sittlichkeit," welche jetzt die Ehre hat zu den Stichwörtern des Tages zu gehören und von ihren selbstgewissen Aposteln mit vollen Backen ausposaunt zu werden, ist ein Teil jener Probleme, welche damals die Geister und Gemüter beschäftigten, noch immer ungelöst, und jene Revolution, von der Jean Paul spricht, schlägt noch immer im Herzen der Welt.

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Doktrinärs.

Die beiden Schlegel. — Schleiermacher. — Solger.

Die Einwirkungen Fichtes und Schellings konnten nur mittelbar die Stiftung einer neuen litterarischen Schule befördern. Es bedurfte regsamer Köpfe von unbedingtem Interesse für die Poesie und von dichterischem Anfluge, in denen die Neuerungssucht und der Wunsch, eine Rolle in der Litteratur zu spielen, gährte, um neben unseren Klassikern einer neuen, bestimmten Richtung die Bahn zu brechen. Für die Stifter einer Schule ist ein doppeltes Talent erforderlich: das Talent der Polemik und das Talent des Programms. Sie müssen die bestehenden Richtungen, deren Grundsätze ihnen im Wege sind, niederkämpfen; sie müssen Autoritäten beseitigen, die teils auf einer andern Basis stehen, teils das Interesse zu sehr absorbieren, um Neues aufkommen zu lassen. Noch wichtiger aber ist das Talent des Programms, das Talent verheißungsvoller Ankündigungen, das Talent der Stichwörter. Prinzipien sind abstoßend und nüchtern; Stichwörter sind anlockend und berauschend. Stichwörter sind der glänzende Hofstaat der Prinzipien, aber die Prinzipien bestehen ohne sie. Das Prinzip darf das Stichwort verleugnen, das Stichwort maskiert oft das Prinzip. Nun kommt es bei einem Programme weniger auf die Klarheit der Prinzipien an, als auf eine luxuriöse Ausstattung der Bezeichnungen, als auf den geistigen Schwindel, der durch den Reiz des Neuen lockt und besticht. Keine poetische Schule kommt mit einem fertigen Prinzip zur Welt. Das Prinzip ist die Frucht ihrer Entwickelung oder

vielmehr ihre Entwickelung selbst. Aber mit glänzenden Programmen treten viele auf, wenn sie dieselben auch später nicht beobachten. Die Programmenschreiber der romantischen Schule waren die Schlegel. Sie besaßen die Keckheit, die ästhetischen und sittlichen Begriffe zu verwirren, und in der Verwirrung des Alten siegt das Neue. Sie besaßen den Instinkt des Fortschrittes, einen Trieb, der die größten Wandelungen zuließ, ja verlangte, daß sich das „Vorwärts!" unbemerkt in ein „Rückwärts!" verwandelte. Sie besaßen die Emphase der Eitelkeit, sich selbst in den Vordergrund der Bewegung zu stellen, ihre eigenen Namen zu Wahrzeichen der Entwickelung zu machen. So waren sie die Agitatoren und die Doktrinärs der Romantik. Das Doktrinäre bezieht sich mehr auf die Form, als auf den Inhalt. Das hartnäckige Festhalten an einer Ueberzeugung ist nicht, wie man oft glaubt, dem Doktrinär wesentlich. Er wird durch den lehrhaften Ton charakterisiert, der für alles gleich die Formel zur Hand hat, alles gleich mit gelehrter Weihe tauft. Der Inhalt mag wechseln, aber er wird stets mit gleicher Salbung verkündet werden. Selbst die Apostasie kann doktrinär und salbungsvoll sein. Solche produktivkritische Köpfe, Mischgattungen des Talents und litterarische Mißgattungen schaffend, voll Instinkt und Reflexion, die sich gegenseitig stören, haben oft eine Energie des Anlaufs, die allerdings ohne Ausdauer ist, aber doch neuen Richtungen die Bahn bricht. Die Schlegel lehnten sich anfangs an Schiller und Goethe und ihren Hellenismus an und produzierten unbefangene Nachdichtungen. Später entwickelte sich teils ihr litterargeschichtliches Weltbürgertum, dem wir ihre verdienstlichen Uebersetzungen und Anregungen verdanken, teils ihre prinziplose und kokette Ironie, welche das Stichwort einer neuen verworrenen Aesthetik, das Banner der romantischen Schule wurde. Noch später drängte es namentlich Friedrich von Schlegel (1772—1829), dessen Individualität eben darin bestand, keine zu haben und ohne alle chemische Bindung und Lösung die verschiedenartigsten geistigen Ingredienzien friedlich in sich zu tragen, in das Feldlager des Katholizismus und der Reaktion, deren Programme er zu schreiben unternahm, nachdem er in der „Lucinde" das Programm einer ästhetischen Sittlichkeit geschrieben, die für die bevorzugten Geister den Rahm von der Poesie des Lebens schöpfte.

August Wilhelm von Schlegel (1767—1845) war eine maßvollere, aber auch passivere Natur, begabter in formeller Beziehung, und wie sein Bruder Friedrich eine Fülle von Ueberzeugungen, so eignete er sich eine Fülle von Formen an. Dies störte aber die Einheit des Charakters weniger und kam überhaupt der Litteratur zugute. Beide Brüder waren

weder Dichter noch Philosophen, nicht einmal dichterische Philosophen oder philosophische Dichter; sie waren geistige Assimilationstalente mit aufgeschlossenem Sinne für die Eigentümlichkeit überlieferter Wahrheit und Schönheit. Darum besteht ihr Hauptverdienst in gewandter Auffassung, Gruppierung und Uebertragung des Gegebenen, in der Vermittelung der Litteraturen. Doch vom unruhigen Drange getrieben, Ausgezeichnetes zu leisten, und dabei unfähig, ein philosophisches System zu gründen oder ein nationales Kunstwerk zu schaffen, weil ihnen in Spekulation und Kunst eine große produktive Phantasie fehlte, versuchten sie ihre vielseitigen Anregungen zu durchschlagenden Tendenzen zu verdichten, die Oppositionsfahne in der Litteratur aufzustecken und der herrschenden Klassizität das Romantische gegenüber zu stellen, welches bei ihnen zunächst der geistigste Extrakt der romanischen Litteraturen und ihrer mittelalterlichen Blüte war und gleichsam naturwüchsig aus ihren Studien hervorging. Die romantische Poesie in ihren Hauptvertretern Dante, an welchem Friedrich Schlegel in seinen „Vorlesungen über alte und neue Litteratur" den herben Ghibellinismus zu rügen nicht unterläßt, und Calderon, den er unbedingt über Shakespeare stellt, war die Poesie, die sich innerhalb der Anschauungen des katholischen Glaubens bewegte, in Dante, von einem energischen Genie getragen, sich zu grandioser Plastik erhob und die lebendigsten Gestalten des Diesseits in ein traumhaft, aber gewaltig hervorgezaubertes Jenseits hineinarbeitete, zuletzt aber doch in der schwärmerischen Glorie eines ekstatischen Empfindens gestaltlos ausklang, in Calderon mit einer das dramatische Gepräge und die feste Kraft des Individuellen verwischenden mystischen Lyrik der Andacht und Sehnsucht auftrat, welche Schlegel freilich als die höchste, von Shakespeare nicht erreichte Versöhnung feiert. Diese Welt des Glaubens, der religiösen Empfindung, der Tradition, welche einem Schiller und Goethe fern lag, ließ sich leicht als ein oppositionelles und tieferes Element gegen sie heraufbeschwören. Ebenso suchte man das Neue in dem Alten; das Altgermanische und Altindische wurde in den Kreis der Studien gezogen, und auch diese poetischen Elemente mußten Front machen gegen unsere hellenisierenden Klassiker. Aug. Wilhelm Schlegel stellte Shakespeare selbst, durch eine vortreffliche Uebertragung, die nur hin und wieder dem Geiste der deutschen Sprache Gewalt anthat, Dunkelheiten und Härten häufte, wo Shakespeares Stil klar dahinfließt, und über den Reichtum und die Gefügigkeit des modernen Sprachschatzes allerdings noch nicht gebot, unmittelbar als dramatischen Meister den Studien eines Goethe und Schiller gegenüber. Gerade die Lustspiele und phantastischen Stücke Shakespeares boten, teils durch ihre Anknüpfung

an den alten Volksglauben, teils durch ihre freispielende Zwecklosigkeit, den romantischen Theorien einen wünschenswerten Anhalt, und man begann bald Shakespeare als den großen „ironischen" Dramatiker zu feiern. Das Programm der Romantik, das die Schlegel im „Athenäum" (3 Bde., 1799—1800) aufstellten und erläuterten, gewann mit der Ironie das Stichwort seiner ästhetischen Bedeutung.

Da die Romantiker selbst dies Stichwort nur genial hinwarfen, ohne es begriffsmäßig zu erklären, da es bei dem vielfarbigen Spiele der romantischen Individualitäten auch eine vielfach schillernde Bedeutung erhielt: so hat es auch die Litterarhistoriker und Philosophen in Verlegenheit gesetzt und später eine verschiedenartige Auslegung erfahren. Wenn wir indes annehmen müssen, daß Schiller und die Klassiker des Altertums diese Ironie in ihren Schöpfungen nicht anzuwenden verstanden, daß sie in viele Werke Shakespeares nur gewaltsam hineingetragen wurde; wenn wir die Produktionen der Romantiker selbst als von dieser Ironie inspiriert näher ins Auge fassen: so werden wir an ihrer ästhetischen Berechtigung zu zweifeln anfangen. Friedrich Schlegel ist der Vater dieser Ironie; aber in seinen Schriften würden wir vergebens suchen, was es für eine Bewandtnis mit diesem hochtrabenden Ausdruck hat; eher würde seine Biographie und der Charakter seiner Werke im ganzen darüber Auskunft geben. Um über die Ironie ins klare zu kommen, muß man den einzigen ernsthaften ästhetischen Philosophen der Romantiker befragen, Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780—1819), welcher sich im „Erwin" (2 Bde., 1815) und später in den „Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel" (2 Bde., 1826) neben manchen tiefblickenden und aus dem Ganzen geschaffenen ästhetischen Erörterungen auch die undankbare Mühe gab, den Begriff der Ironie wissenschaftlich zu erfassen, nicht ohne ihn zu vertiefen und über die flache romantische Auffassung hinauszuheben. Solger bezieht in „Erwin", in welchem er in platonisierenden Dialogen die Hauptbegriffe der Aesthetik nicht ohne Tiefe und Klarheit, aber doch beherrscht von den romantischen Stichwörtern, entwickelt, die Ironie auf die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee in ihrer irdischen Erscheinung, auf die unermeßliche Trauer, die uns erfaßt, „wenn wir das Herrlichste durch sein notwendiges, irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehn." „Das Vollkommene geht in das Irdische über, um sich dem zeitlichen Erkennen zu offenbaren." Dieser Augenblick des Uebergangs nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und Dasselbe sein. Hier also muß der

Geist des Künstlers alle Richtungen in einem Alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über Allem schwebenden, Alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie (Erwin II., S. 277). Noch deutlicher nennt Solger die Ironie in seinen „Hinterlassenen Schriften" eine Tochter der Mystik (Bd. 1., S. 689): „Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie." Die Ironie ist also nach Solgers Auffassung ein tiefelegisches Versenken in das Geheimnis des Daseins, in welchem das Ewige nur besteht, indem es zu Grunde geht, und die Erscheinung zugleich sein Leben und sein Tod ist. So soll die Kunst stets das Höchste und Heiligste auch vom Gesichtspunkte seiner irdischen Nichtigkeit aus betrachten: darin soll das Mysterium der künstlerischen Schöpfung beruhn. Schon Hegel bemerkt in seiner ausgezeichneten „Kritik des Solgerschen Nachlasses" (Werke, Bd. 16), daß die Ironie bei Solger nirgends wieder erwähnt werde, wo es sich um den Staat, die Sittlichkeit u. s. w. handle, so daß sie in Wahrheit ein „vornehmes Geheimnis" scheine. Wunderbarer Weise erscheint sie in Aug. Wilhelm Schlegels dramatischen Vorlesungen nur einmal, und auch bei Ludwig Tieck wird sie da am wenigsten sichtbar, wo man sie am ersten erwartet, bei den Erläuterungen der Shakespeareschen Dramen. Dennoch ist sie mehr als ein geistiges Parfüm. Die Produktionen Tiecks und der Schlegel sind von ihr durchdrungen. Für diese Ironie bleibt die Hegelsche Erklärung trotz aller Angriffe mustergültig. Er nennt die Ironie der Romantiker die Manier, welche mit der Sache fertig ist und über ihr steht, eine vornehme Stellung, die in der That außerhalb der Sache steht. „Sie ist die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven und in der Doktrin die göttliche Frechheit des Urteilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen." Wenn Hettner („die romantische Schule") eine Ehrenrettung der Ironie versucht, indem er sie als einen neuen und sehr treffenden Namen für eine alte Sache, „für das ewige Gesetz der freien Form" bezeichnet, so erschöpft das keineswegs ganz ihren Begriff. Man muß hinzufügen, die Ironie ist die absolute Gleichgültigkeit dieser freien Form gegen den Inhalt, und die Tieckschen Komödien und Tragödien geben den schlagendsten Beleg für diese Erklärung. Goethe hatte „den inneren Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes" für „den Anfang und das Ende der Kunst" erklärt. Diesen Anfang und dies Ende verachteten die Romantiker; der treffliche Unsinn und die herrliche Albernheit wurde auf den Thron gehoben, die innere Wahrheitslosigkeit des Stoffes, wie Hegel es ausdrückt, für das Beste ausgegeben. So ging auch die Kunstphilosophie der Schlegel nie über dreiste, oft schiefe Reflexionen

hinaus, ohne allen Ernst der Entwickelung, meistens auch der Ueberzeugung. Nur so ist ein Charakter wie Fr. Schlegel zu begreifen, in welchem aller Gehalt gleichgültig nebeneinander liegt, und nur die triumphierende Ironie, welche die Welt unter der Maske der Ueberzeugung doppelt verhöhnt, bald diesen, bald jenen zum Spiel herausgreift.

Die beiden Schlegel waren Söhne Johann Adolf Schlegels, eines Mitbegründers der „Bremischen Beiträge", späteren Superintendenten in Hannover. August Wilhelm Schlegel war hier 1767, Friedrich Schlegel 1772 geboren; beide studierten in Göttingen, der letztere auch in Leipzig und konnten nach Vollendung ihrer Studien als ausgezeichnete Philologen und Kenner des Altertums gelten. A. W. Schlegel wurde, nachdem er eine Zeit lang in Amsterdam Hauslehrer gewesen war, Professor in Jena, wo sich Friedrich Schelling später 1800 als Privatdozent habilitierte.

Diese litterarische Kolonie in Jena konnte anfangs für eine Filiale des klassischen Weimar gelten. A. W. Schlegel war mitthätig für Schillers „Horen" und den „Musen-Almanach" und zugleich Haupt-Mitarbeiter der „Allgemeinen Litteratur-Zeitung", für welche er mit unglaublicher Arbeitskraft und Schreibseligkeit in viertehalb Jahren 300 Rezensionen schrieb. Doch die Beziehungen zu Schiller erlitten alsbald tiefgehende Störungen. A. W. Schlegel hatte sich bei der Anerkennung der Verdienste Schillers stets zurückhaltend gezeigt; dagegen war Friedrich Schlegel anfangs für den großen Dichter und Menschen begeistert gewesen. Er rühmte in einem Aufsatz „Ueber das Studium" an Schiller die Stärke der Empfindung, die Höhe der Gesinnung, die Pracht der Phantasie, die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die Brust und Stimme, die der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse ins Gemüt fassen, den Zustand eines Volkes darstellen und die Menschheit aussprechen will. Ebenso hoch wie der Dichter stand ihm der Philosoph Schiller. Nicht lange darauf schrieb Schlegel eine scharfe Kritik des Schillerschen Musen-Almanachs, wo er, von dem reinen „Gesetze der Schönheit" ausgehend, einer „Auswahl des Besten" gegenüber keine Pflicht der Schonung kannte. In solcher Weise führte die Selbstüberhebung des Kritikers den Bruch mit Schiller herbei. Fr. Schlegel gehörte zu jenen impertinenten Naturen, welche in der deutschen Kritik zu allen Zeiten eine Rolle gespielt haben. Goethe nannte ihn „eine Brennessel" und er selbst rühmte sich, daß seine Stärke darin bestehe, „dem Publikum mit der Faust ins Gesicht zu schlagen." Der Tadel, den Fr. Schlegel über „Schillers" erhabene Unmäßigkeit, über die „einmal zerrüttete Gesundheit der Einbildungskraft" ausspricht, die Keckheit, mit der er sich über die „Würde der Frauen", den „Tanz" und

andere Gedichte äußert, machten ein längeres Verhältnis zwischen Schiller und den Schlegel unmöglich. Ablehnung von Beiträgen für die „Horen", Xenien, welche gegen die Schlegel und ihre hitzige Gräcomanie gerichtet waren, stießen dem Faß den Boden aus. Schiller brach gleichzeitig mit beiden Schlegel, die in ihm später nur den „moralischen bleiernen Schiller" sahen, Jacobi und Schiller die beiden halbierten Don Quixote nannten und die vornehmsten Repräsentanten des bösen Prinzips in der deutschen Litteratur.*)

Die Schlegel begannen in ihrer Produktion auf Grundlage ihrer philologischen Studien und ihrer persönlichen Beziehungen zu den großen Dichtern mit einer antikisierenden Richtung. Und in der That lag August Wilhelm Schlegel, der nur ein formelles und philologisches Talent besaß und selbst die späteren geistigen Richtungen der Romantiker und „den Katholizismus" nur „mit künstlerischer Vorliebe" erfaßte, die antike Form so nahe, wie jede andere. Seine „Gedichte" (1800) erinnern ganz an Schiller und Goethe; es sind klassische Nachbildungen, nicht ohne Formgewandtheit, und auch in ihrem Programm, wie es z. B. das Lehrgedicht in Distichen: „Die Kunst der Griechen" enthält, noch gänzlich der Antike huldigend. Auch die große Elegie: „Rom" ist eine solche Huldigung, welche auf die alten verfallenen Denkmäler der Weltstadt ihre bewundernden und klagenden Inschriften schreibt. Die Balladenstoffe wählte Schlegel ebenfalls aus der Welt der klassischen Mythe: „Pygmalion", „Ariadne", „Prometheus", „Arion". Das letzte Gedicht ist das bekannteste und populärste, nicht ohne Grazie und Einfachheit in der Behandlung des Verses, wenn auch bereits die romantische Tendenz durchschimmert, die Poeten und die Poesie dichterisch zu feiern. Die letztere Richtung wurde von ihm dann in zahlreichen Sonetten auf Dichter und Künstler weiter verfolgt; ja er schrieb selbst eine Verherrlichung dieses romanischen Versgebäudes. Ganz unvermittelt neben seiner „Kunst der Griechen" steht die Verherrlichung mittelalterlicher Kunsttendenzen in seinen Gedichten: der „Bund der Kirche mit den Künsten", die „geistlichen Gemälde" u. a. Auch erotische Gedichte im Wielandschen Stil, zärtliche Liebeslieder, pasquillartige Satyren wie „die Ehrenpforte für Kotzebue", Parodien der antikisierenden Idyllendichter wie Voß und der sentimentalen Poeten wie Matthisson finden sich in den „Gedichten", die vorzugsweise litterarische Tendenzen verfolgen und außerdem die formelle

*) Vgl. über das Verhältnis der Brüder Schlegel zu Schiller: R. Haym, die romantische Schule S. 200 und flgde. und namentlich die Beilage: „Zur Geschichte des Verhältnisses der Brüder Schlegel zu Schiller."

Aneignungsfähigkeit des Litterarhistorikers bekunden. Sein Trauerspiel „Ion" (1803) ist eine nicht ungewandte, aber matte Nachstudie des Euripides, die ein gänzliches Hingeben an die Antike bekundet, ohne alle Kraft, sie dichterisch neu zu gestalten. Der Inhalt ist so ärmlich und undramatisch wie möglich: der durch ein göttliches Schiedsgericht entschiedene Streit zweier Mütter um den Sohn, den zarten Schäfer. Die sprachliche Fertigkeit und rhythmische Virtuosität, die Schlegel in seinen Gedichten an den Tag gelegt, machten ihn zum Uebersetzer geeignet, und als solcher hat er sich durch die Uebertragung Shakespeares (1797—1810) und Calderons (1803—9) große, unbestreitbare Verdienste erworben. Mit den „Blumensträußen der spanischen, italienischen und portugiesischen Poesie" (1804) kam ein bewältigender erotischer Duft in unsere Lyrik, so daß es einige Zeit lang vor lauter Südlichkeit in Reimverschlingungen und Empfindungsblüten nicht auszuhalten war. Die deutsche Sprache gewann dabei an formeller Gewandtheit, aber die Stilverwirrung wuchs in einem Grade, der in Tiecks „Genoveva" als die vollkommenste Unangemessenheit der Form und des Inhalts, als eine mühsam herausgebrechselte Barbarei kulminierte.

Friedrich Schlegel war produktiver. Seine „Gedichte" sind indes kaum nennenswert. Ein süßliches Düfteln der Empfindungen herrscht darin vor; die meisten zergehen, wenn man den Gedanken festhalten will. Ein Spiel mit Allitterationen und Assonanzen muß oft die innere Melodie des Verses ersetzen. Wie bei seinem älteren Bruder herrscht auch hier das Virtuosentum formeller Aneignung vor. Sein Lehrgedicht „Herkules Musagetes" ist in Hexametern geschrieben. Daneben finden sich spanische Legenden, indische Mythen, deutsch volkstümelnde Gedichte, in denen deutsche Burgen, Ströme, Völker, Berge, wie der dunkelkühne Wald des „Speßhart", verherrlicht werden. Die Freiheitsgedichte, die er 1809 als österreichischer Hofsekretär schrieb, ergehen sich in einer unsäglichen Phrasenfülle und atmen weniger „deutschen Mut", als „ironischen Geist". Desto heimischer fühlt sich Friedrich Schlegel in den „geistlichen Gedichten", und das „Klagelied der Mutter Gottes" wird für alle diejenigen einen hohen Wert haben, welche bereits in der Lyrik eines Zacharias Werner die Glorienhaftigkeit und Nebelhaftigkeit seraphischer Verzückungen bewundern konnten. Was aber der deutsche Stil und die deutsche Poesie bei diesen Exkursen gewonnen, das zeigen Verse wie folgende:

Der Sünder auf dem Krankenlager,
Er schreit zu Gott, von Grame hager,

Fühlt Liebe in der wehen Brust!
Da träufelt in die wunden Glieder
Die ew'ge Gnade Balsam nieder,
Ihm naht im Tode Himmelslust!

Welche „wunde, wehe, hag're Poesie!" Wo sind die „schwellenden Formen" der Lucinde geblieben?

Ehe wir uns indes zu dieser „schönen Sünderin" wenden, müssen wir noch jene wunderbare Tragödie „Alarkos" (1802) ins Auge fassen, die wie der „Ion" des Bruders eine Primanerarbeit ist, ein Schulexerzitium, das von der Fertigkeit des Dichters, fünffüßige Jamben oder Trimeter zu dichten und in den letzteren die nötigen volltönenden Wörter aufzuhäufen, löbliches Zeugnis ablegt. Der Dichter taumelte in diesem Werke zwischen dem griechisch antiken und dem spanisch romantischen Pathos und bringt eine wahrhaft barbarische Mischung von beiden zustande. Der Stil erinnert am meisten noch an Seneca; er ist schwülstig, nicht durch Bilderfülle, sondern durch Armut an Gedanken und Empfindungen bei großer Uebertreibung des Ausdrucks. Der Inhalt aber wirkt entschieden lächerlich, wie eine Parodie, indem das antike Fatum hier ins Zigeunerhafte verzeichnet ist, und ein verrückter Despotismus, eine barbarische Sitte und Weltanschauung die Hebel der dramatischen That sind, die uns mit Grausen erfüllen soll. Solche Karikaturen neben Schiller und Goethe zeigen am deutlichsten die Ohnmacht und Geschmacksverwirrung der Romantik.

Wenden wir uns von diesem grauenhaften „Alarkos" zur reizenden „Lucinde" (1799), von der Poesie des Blutes zur Poesie des Fleisches, so müssen wir uns zunächst wundern, wie so Verschiedenartiges ohne Vermittelung in einem Dichtergemüte beisammen wohnt. Die „Lucinde" ist ohne Frage eines der bedeutendsten Werke der Romantiker; sie ist das Evangelium ihrer ästhetischen Ethik, ihrer künstlerischen Sittlichkeit, ihrer privilegierten Lebenspoesie. Was bei Wieland anmutig und reizend erschien, bei Heinse dithyrambisch wild, das erscheint hier mit der Ruhe bewußter Tendenz. Die „Lucinde" ist der Roman der tendenziösen Nacktheit. Die Tendenz zeigt sich wieder in der Keckheit der Stichwörter. Die Faulheit und die Frechheit werden verherrlicht, der paradiesische Müßiggang gepriesen. Eine verstimmende Absichtlichkeit geht durch den ganzen Roman. Nicht die plastische Ruhe selbstgenugsamer Schönheit wird gefeiert, nicht einmal der lüsterne Reiz soll geweckt, sondern hoch erhaben über der beschränkten Meinung alltäglicher Geister soll hier der Katechismus einer neuen Sittlichkeit für die Auserwählten verkündet werden, zum Aergernisse, zum Anstoße für niedriggestimmte Gemüter. Das Leben und die Liebe

müssen sich ästhetisch drapieren und malerisch beleuchten lassen; die Attitüden der Wollust, die „schönste Situation" werden gefeiert. Es ist eine doktrinäre Haremspoesie, eine Mischung von Bordell und Atelier, und die Staffelei ist dicht an das Lager der Liebe gestellt. Diese Reflexion, die zwischen dem Modell und der Palette hin und her läuft, macht einen raffinierten, ungesunden Eindruck ohne alle sinnliche Frische. Was aber die Poesie des göttlichen Faullenzens betrifft, des Sinnengenusses, der behaglichen Emanzipation des Fleisches, so ist sie von einem paradiesischen Alter, und jeder Pascha mit drei Roßschweifen wird sie gern in sein Album eintragen. Als Kunstwerk ist die „Lucinde" schwächlich; sie enthält nur aus doktrinären Fäden zusammengeblasene Glasfiguren. Die Handlung ist null und nichtig. Ihre Tendenz geht weniger auf eine Umwandlung der bürgerlichen Institutionen, insoweit sie die geschlechtlichen Verhältnisse sanktionieren; sie ist nur innerlich, revolutionär, gegen die herrschende Moral, gegen den ganzen Lebensgeist und Staatsgeist, der die Hingabe des Einzelnen an allgemeine Interessen verlangt, revolutionär oder vielmehr reaktionär, wie Rousseaus Waldläufer- und Waldkriechertheorie, die Rückkehr zum süßen, nackten dolce far niente verkündend und diese Adamitenweisheit mit einigen ästhetischen Zügen tätowierend! So sehr indes die „Lucinde" durch ihren herausfordernden Ton nur auf den Skandal berechnet schien, so sprach sich doch an einzelnen Stellen ein geistiger Gehalt aus, den man leicht auf das ganze Werk und seine Grundidee ausdehnen konnte. Gegenüber der einseitigen Trennung des Geistigen und Sinnlichen oder der prüden Verleugnung der Sinnlichkeit wurde hier die Einheit und Harmonie des ganzen Menschen verkündet, wie sie sich in der Liebe offenbart, welche das Geistliche versinnlicht, das Sinnliche vergeistigt und so der Gipfel aller harmonischen Lebenspoesie ist.

Hier waren in der „Lucinde" die Berührungspunkte für ein tieferes Denken gegeben, und ein feiner, platonisierender Theolog wie Friedrich Schleiermacher (1768—1834*) wußte die einzelnen geistigen Fäden der „Lucinde" zum dialektischen Netze einer neuen Moral zu verschlingen. Schleiermacher war ein eifriger Mitarbeiter des „Athenäum", so keck wie die andern jugendlich Strebenden, die in unbestimmten Ahnungen eine neue Zeit hereinbrechen sahen. Alles Alte schien verbraucht. Es war eine Epoche geistiger Entdeckungsreisen; eine neue Atlantis der Poesie, der Moral, der Religion winkte von fern, und mit den Segeln des Columbus eilte die Jugend ihr zu. Das „Athenäum" wimmelte von geistigen

*) Vgl. Diltheys „Leben Schleiermachers" (1870).

Columbiaden, und wie die Romantiker eine neue Poesie entdecken wollten, so Schleiermacher eine neue Religion. Auf dem Grenzgebiete der Moral begegneten sich beide, und aus der frivolen Poesie der Lucinde machte Schleiermacher eine würdige Religion. Seine „Vertrauten Briefe über die Lucinde“ (1835 von Gutzkow herausgegeben) verdammten die „Engelländerei“, verherrlichten die Sinnlichkeit und die Natur, die Vermischung der Körper und des Lebens, die nicht mehr wie bei den Alten der abgesonderte Kultus einer besonderen Gottheit sein sollte, sondern „eins mit dem tiefsten und heiligsten Gefühl, mit der Verschmelzung und Vereinigung der Hälfte der Menschheit zu einem mystischen Ganzen.“ Dieser Schimmer eines geheimnisvoll waltenden Mystizismus, der von einer neuentdeckten „himmlischen Venus“, von den Mysterien ihrer Religion spricht, dies Verleugnen der krassen Stichwörter Schlegels, dies subtile Bewältigen eines schwierigen, anstößigen Stoffes, dies Maß in der Kühnheit verrieten bald einen überlegenen, tiefgebildeten Denker, einen Schüler Platons und seiner attischen Urbanität, der den Hellenismus in einer weihevollen Auslegung seiner Zeit aneignen und die christliche Welt durch ihn erfrischen wollte. Schleiermacher war ganz in den revolutionären Drang des jungen Geschlechts verstrickt; aber er gab sich ihm mit einem wissenschaftlichen Rückhalt hin, der ihm stets eine andächtige Reformatormiene sicherte und ihn von den Renommistereien fernhielt, zu denen sich die übermütige Jugend des „Athenäum“ verleiten ließ. Wie die ganze Romantik alles zurückdrängte in die Innerlichkeit der Phantasie, wie sie die neue Welt aus der Tiefe einer Empfindung hervorzaubern wollte, welche sich vom einfachen Gefühle wesentlich unterschied, indem sie gleichsam die Blüte jeder einzelnen Persönlichkeit, die Weihe ihrer ganzen Eigenheit war, so machte Schleiermacher in seinen „Reden über die Religion an die Gebildeten unter den Verächtern“ (1799) den Versuch, die Religion aus ihrem Zwiespalte mit der Bildung dadurch zu retten, daß er sie zum Inbegriff aller höheren Gefühle machte und dem unendlichen Spiele der Individualität preisgab. Damit hob er jedes bestimmte Glaubenssystem auf, und selbst der Glauben an Gott und an Unsterblichkeit schien ihm nicht wesentlich zu sein. So war eine grenzenlose Freiheit des Glaubens verkündet, welche weniger dem gesunden Durchschnittsgefühle der Menge zugute kam, als den privilegierten Geistern, deren „höhere“ d. h. sublimierte Gefühle in jedem beliebigen Kultus, selbst in dem der Wollust, „religiös“ blieben. Das Wesen der Religion war nach seiner subjektiven Seite hin damit freilich in seiner tiefsten Bedeutung erfaßt; aber dem positiven Glauben hatte selbst die Aufklärung, gegen welche

Schleiermacher ins Feld zog, keinen härteren Schlag beigebracht, als diese kühne Gefühlsdithyrambik.

In den „Monologen" (1801) und in der „Weihnachtsfeier" (1806) wird diese Weihe der Empfindung salbungsvoll weiter gespendet. Später suchte Schleiermacher in seinen dogmatischen Schriften den Rückzug zum überlieferten Protestantismus, was seiner so überaus dialektisch gewandten Natur und ihren unerschöpflichen, geistigen Hilfsmitteln nicht schwer fallen konnte. Doch das Gefühl, geistig verfeinert und ästhetisch geweiht, blieb stets der Mittelpunkt seines Wirkens, aus dem eine Fülle von Anregungen nach allen Seiten hin entsprang. So blieb er eine fremdartige und geheimnisvolle Erscheinung, den Altgläubigen verdächtig, Rationalisten der strikten Observanz unverständlich, aber ein bedeutendes Ferment der geistigen Bildung, nahe stehend den großen Denkern, ein Schützer und Förderer jedes förderlichen Strebens.*)

Die Genossen des „Athenäum", dieses 1798 begründeten und bis 1800 fortgeführten Journals, welches alles aufnehmen sollte, was sich durch „erhabene Frechheit" auszeichnete, hatten indes ihren Tendenzen weitgehende Bahnen eröffnet und sich von der klassischen Bildung, durch welche die beiden Schlegel mit dem Weimarschen Kreise zusammenhingen, immer mehr losgesagt. In diesem Losringen von der Antike liegt das eigentliche Fortschrittselement der Romantik. Man darf wohl behaupten, daß die Schlegel eine gründlichere klassische Bildung besaßen, als Goethe und Schiller. Besonders hat Friedrich Schlegel durch seine „Studien des klassischen Altertums" (Ges. Werke, 3., 4. und 5. Band), von denen der vorzügliche Aufsatz „Ueber das Studium der griechischen Poesie" (1796) und die „Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen" hervorzuheben sind, eine krystallklare, künstlerische Anschauung des Altertums an den Tag gelegt, welche schon in den „Vorlesungen

*) Fast von allen deutschen Theologen hat Friedrich Schleiermacher die Nachlebenden am meisten beschäftigt: wir besitzen eine nicht unbeträchtliche Schleiermacherlitteratur. In erster Linie erwähnen wir: Wilh. Dilthey, „das Leben Schleiermachers" (1. Bd., 1870) und D. Schenkel, „Friedrich Schleiermacher" (1868). Dilthey hat zu seiner Verfügung das reichste Quellmaterial, den ganzen handschriftlichen Nachlaß Schleiermachers. Kleinere volkstümliche Biographien verfaßten Lic. Baxmann (1868), Carl Beck (1869), Th. Hoßbach (1869) und Rich. Freiherr von Kittlitz (1867). Die Korrespondenz Schleiermachers wurde veröffentlicht in zwei Sammlungen: „Aus Schleiermachers Leben." In Briefen. 4 Bände. (1860—64). „Schleiermachers Briefwechsel mit J. Ch. Gaß" (1862). Schleiermachers sämtliche Werke erschienen in drei Bänden reichen Abteilungen: „Zur Theologie", „Predigten" und „Zur Philosophie" (1836—61).

über alte und neue Litteratur" (1811) durch mancherlei einseitige und befangene Ansichten getrübt wurde. Ebenso hat Aug. Wilh. Schlegel in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur" (3 Bde., 1809—11) die antike Tragödie mit eingehender Vorliebe behandelt. Später bildete sich in ihnen die Ueberzeugung, daß die nationale Poesie mit der Antike brechen müsse; doch das rühmenswerte Streben nach Volkstümlichkeit wurde wieder dadurch in Schatten gestellt, daß sie an Stelle der klassischen Bildung andere poetische Ueberlieferungen setzten, denen ein gleicher Wert wie den Schöpfungen des klassischen Geistes nicht zuerkannt werden kann. Am deutlichsten hat später Tieck diese Abneigung gegen die Antike ausgesprochen, indem er in einem Briefe an Solger sie „einen ganz nichtigen, willkürlichen und leeren Aberglauben" nennt, der niemals, am wenigsten in der Nachahmung, zum Leben erweckt werden kann. Wenn auch die Schlegel diese Idiosynkrasie Tiecks nicht in gleichem Grade teilten, so waren es doch ähnliche Motive, welche sie aus dem Kunstkreise der Antike heraustrieben, um neue Stoffe und Formen zu suchen. Während sich indes Tiecks naiveres Naturell den älteren heimischen Dichtungen zuwendete und die mondbeglänzte Poesie des deutschen Mittelalters heraufbeschwor, auch sonst vielfach den Nachdruck auf vaterländischen, deutschen Geist legte, neigten sich die gelehrten Schlegel zu einer Weltpoesie, zu der besonders die romanischen Litteraturen und der Orient beisteuern mußten. So war es wieder nicht das moderne Leben und der moderne Geist, wenn auch Fr. Schlegel oft diesen Ausdruck anwendet, sondern die mittelalterliche und orientalische Poesie, welche die Grundlage der neuen Dichtung werden sollte. Die Phantasie war in den mittelalterlichen Dichtungen ungebundener, als es das Gesetz der antiken Plastik verstattete, und die Phantasie war das Ἓν καὶ πᾶν der Romantiker; in ihren allumfangenden Aether sollte alles Schaffen und alles Geschaffene untertauchen; nur was von ihrem Hauche beseelt war, das hatte das volle Recht auf künstlerische Geltung. Alle Grenzen der Phantasieschöpfung wurden verwischt; die in den Religionen freischaffende Volksphantasie wurde auf eine Stufe mit der Phantasie des Dichters gestellt, und so galt es für eine dichterische That, eine neue Religion, mindestens eine neue Mythologie zu erfinden, welche alle alten Mythologien wieder in eine Art Urbrei zusammenrühren sollte. Fr. Schlegel spricht es im „Gespräch über Poesie" aus: „Mythologie und Poesie, symbolische Sage und Dichtung, beide sind eins und unzertrennlich" (Werke, Bd. 5. S. 263), und weiterhin: „Die Grundlage, auf welcher alle Kunst und Poesie beruht, ist die Mythologie, und hierüber werden wir wohl alle einverstanden sein. Der

tiefste Schaden und Mangel aller modernen Dichtkunst besteht eben darin, daß sie keine Mythologie hat." Der Irrtum der Romantiker, in welchem Schellings philosophische Verheißungen sie bestärkten, war das Bestreben, eine neue Mythologie erdichten zu wollen, während nichts dem Geiste des Jahrhunderts ferner liegt. Die moderne Poesie braucht keine Mythen; der moderne Geist löst sie auf. Die von Schlegel gefeierte symbolische Kunst gehört einer überwundenen Entwickelungsstufe an und nimmt auch im absoluten Reich des Schönen nur einen untergeordneten Rang ein. Wenn Schlegel behauptet: „alle Schönheit ist Allegorie," so kann man mit größerem Rechte sagen, daß alle Allegorie aus der Schönheit herausfällt. Das phantastische Hereinschimmern der Idee in die Erscheinungswelt, wie es die Romantiker verkündeten, entspricht durchaus nicht der harmonischen Einheit der Idee und des Bildes, welche das Wesen der Schönheit ist.

So war man auf dem besten Wege, die Volkstümlichkeit, nach der man strebte, wieder zu verleugnen und noch dazu eine Geschmacksverwirrung herbeizuführen, welche die strenge Plastik der antiken Kunst fern gehalten. Eine Fülle von Formen brach herein und gab nicht dem Genie, sondern nur dem Dilettantismus Nahrung. Ein Virtuosentum mit glänzenden Capriccios war die Folge der freigesprochenen Phantasie. Wie man nach einer Urmythologie suchte, so auch nach einer Urpoesie; man suchte das Vollkommene im Elementarischen. Diese Kritiker feierten das Chaos der unauflöslichen Mischungen und nannten den guten Geschmack „eine Geisteskrankheit". Es war eine wüste Sehnsucht nach Konzentration über die Gemüter gekommen; alles sollte aus innerster Tiefe aufblühn, ohne Sonderung, ohne Entfaltung. Wie Mythologie und Religion, so war auch der Traum eine freie, ja die freieste Schöpfung der Phantasie. Das wurde alles in einen Zauberkessel geschüttet. Die Welt war voll Poesie, aber man wußte nicht, wo sie anfing oder aufhörte. Das „Athenäum" verkündet „eine progressive Universalpoesie, die alles umfaßt, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zum Seufzer und zum Kusse, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange"! Bei dieser Unterschiedlosigkeit gingen die Künste alle in einander über, ebenso die poetischen Gattungen, die Lessing so scharf gesondert, das Lyrische, Epische und Dramatische. Ein Werk schien um so vollkommener, je unbestimmter seine Art, je reicher es an widersprechenden Ingredienzien war. Die Opposition gegen die Antike hatte jedes Maß verloren, und die göttlich gepriesene

Kindheit der Kunst brachte Werke hervor, wie die „Genoveva“ und den „Oktavian.“

Doch das Chaos mußte sich sondern und irgend eine bestimmte Frucht gebären. Während die Produktion im traumhaften Nebel ihren Weg suchte, verlangte die Doktrin doch irgend einen bestimmten Inhalt. Das Schwanenlied des „Athenäum“ (3. Bd. 1.) erklang in den Schlegelschen „Ideen“: „die Poesie müsse ein Stück von der Religion losreißen“ und sich aneignen. Sich an eine Urmythologie anzulehnen, fand man allmählich unbequem; statt einer neuen Religion hielt man sich an die alte, und so wurde der farben- und wunderreiche Katholizismus mit seiner fertigen Heiligen-Mythologie auf einmal als der Mittelpunkt aller Poesie hingestellt. Während dies bei Tieck nur ein phantastischer Versuch war, von A. W. Schlegel mit protestantischem Rückhalte geschah, stürzte sich der doktrinäre Friedr. Schlegel mit Zacharias Werner u. a. kopfüber in den Katholizismus, den er bis in seine extremen politischen Konsequenzen verfolgte und in den er aus dem Orient „das höchste Romantische, das tiefste, innigste Leben der Poesie“, die Bewunderung der indischen Büßer, denen Moos auf dem Kopfe wächst, die Vorliebe für den Opiumrausch als begeisternde Kraft und für die Verwandlungskunst des Wischnu mit hinüber nahm. In der neuen Zeitschrift „Europa“ (2 Bde., 1803—1805) tritt dieser Uebergang deutlich hervor, der durch die alte Kunst vermittelt wurde. Die Ansichten und Ideen von der „christlichen Kunst“ (Fr. Schlegels Werke, Bd. 6), [anfangs als Briefe in der „Europa“ mitgeteilt, bahnten den Weg und hatten an und für sich das Verdienst, die Malerei von den hemmenden Traditionen der Antike zu befreien.

In der zweiten Epoche der romantischen Doktrin wurde sie aus einer ästhetisch-revolutionären eine politisch-reaktionäre und zerfloß in ihrer letzten Phase mit den Nachzüglern der Restaurationstheorie eines Burke, der Legitimitätspoesie eines Chateaubriand und den Aposteln des Neu-Schellingianismus. Die Wendung zum Katholizismus hörte allmählich auf, Mode zu sein, und die jüngste politische Romantik hat einen ganz protestantischen Anstrich. Aug. Wilh. Schlegel hat keine doktrinäre Wendung mit Entschiedenheit durchgemacht. Nachdem er im Jahre 1800 seinem Lehrstuhl in Jena für immer den Rücken gekehrt hatte, hielt er in den Jahren 1801, 1802 und 1803 vor einem größeren Publikum in Berlin, dem Sitz einer der Romantik feindlichen Aufklärung, „Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst“, welche wenig bekannt geworden sind, aber vielleicht das klarste Programm der romantischen Schule enthalten. Das Romantische wurde als die eigentümliche Poesie der Hauptnationen

des neuen Europa dem Antiken gegenübergestellt, ja oft als das „Moderne" bezeichnet; doch bedurfte es eines neuen Scheidungsprozesses, ehe das wahrhaft Moderne sich von dem mittelalterlich Romantischen loslöste. Ueber diese Berliner Vorlesungen giebt R. Haym in seinem Werke einen genauen Bericht, aus dem hervorgeht, daß sie sich über Geschichte der Litteratur und Kunst, Aesthetik und speziell Poetik verbreiteten und an einer Fülle geistvoller Anregungen reich waren.

A. W. Schlegels philologischen Verdienste, die er durch eifrige Bemühungen um die Sanskritpoesie vermehrte, mögen von den Orientalisten und auch von den Germanisten gefeiert werden; aber in der Litteratur und im Leben spielte der Uebersetzer des Shakespeare und Calderon fortan keine bedeutende Rolle mehr. Als Kavalier der Frau von Staël hatte er die französische Corinna in deutschen Zuständen orientiert, und da Frau von Staël als Gegnerin Napoleons eine europäische Großmacht war, so hatte das Fluidum dieser weltgeschichtlichen Bedeutung auch das Haupt ihres Mentors elektrisch umstrahlt. Er war in Schweden, wohin er sich als Sekretär des Kronprinzen begeben hatte, geadelt worden. Alles trug dazu bei, dem Dichter des „Arion" den Kopf zu verwirren. Er überschätzte sein formelles, aneignendes Talent, und Hand in Hand mit dieser Ueberschätzung ging die vornehme Verachtung, mit der er auf unsere großen Dichter herabsah. Im Jahre 1818 war er Professor zu Bonn geworden, wo er zu seinen Schülern auch den kecken Aristophanes Heinrich Heine zählte, der von der mumienhaften Persönlichkeit des alten gelehrten Mannes uns ein wenig erquickliches Bild entwirft. Der Versuch einer neuen Ehe mit der Tochter des Professors Paulus in Heidelberg 1819 mißglückte, schon im Jahre 1820 wurde diese Ehe wieder geschieden. Im Jahre 1811 war eine Sammlung seiner „poetischen Werke" (2 Bde.) erschienen, in welchen sich durch Formgewandtheit die Sonette und durch geistreichen Inhalt die Elegie „Rom" auszeichnete. Seine letzten Gedichte legten indes Zeugnis ab von den Verirrungen des verdienstlichen Philologen, dessen Eitelkeit im ganzen unschädlich war. Gegen ernstere Beschuldigungen, gegen den Vorwurf des Kryptokatholizismus, verteidigte er sich 1828 mit einem gewissen ritterlichen Anstande, der durchaus ohne alle geckenhafte Färbung war.

Dagegen war es Friedrich Schlegel dem Anscheine nach Ernst mit seiner Bekehrung. Eine innere Unbefriedigung hatte ihn mit seiner Gattin Dorothea Mendelssohn 1803 nach Paris getrieben, wo er, mitten im Napoleonschen Weltreiche und seiner geschichtlichen Universalpoesie, die „Europa" redigierte. Doch dies Weltregiment, das nur äußerlich mit dem

Prunke des Katholizismus ausgestattet war, im übrigen aber im Geiste der Kriegsschule von Brienne nur durch Mathematik, Taktik und Strategie und ihre geniale Praxis herrschte, hatte bei aller Weltweite nicht Tiefe genug für romantisch gestimmte Gemüter und konnte sie überdies für seine Zwecke nicht brauchen. Es lag ja auch in der siegenden Usurpation des Korsen und ihrer Gewaltsamkeit ein schneidender Hohn gegen die ganze geschichtliche Poesie, gegen die liebevollen organischen Entwickelungen, gegen die Theorie von der Selbstherrlichkeit der einzelnen Nationalitäten. Die Weltmacht huldigte nicht der Kirche; die Kirche mußte der Weltmacht huldigen. Anders der deutsche, der österreichische Katholizismus. Hier herrschte Legitimität und Pietät, historische Begründung und Berechtigung. Friedrich Schlegel, der, abgesehen von seinen Lieblingstheorien, die Gabe besaß, sich in jeden geistigen Standpunkt hineinzuphantasieren und dabei den alten Adam mit dem neuen aufs friedlichste zu vermitteln, der überdies für seine ziemlich brachliegenden Talente nach einem Wirkungskreise suchte, ging 1805 zur katholischen Kirche über und wurde infolgedessen 1809 österreichischer Hofsekretär und 1818 Legationsrat zu Frankfurt. Von jetzt ab gewinnt sein ganzes Wirken eine stark tendenziöse Färbung, der aber alle Frische und Unmittelbarkeit fehlt, und die selbst in ihrer scheinbaren Originalität gemacht und gezwungen ist. Der revolutionäre Drang, der früher mit neuen Stichwörtern prahlte, war einer Genügsamkeit gewichen, welche mit den ältesten die ganze Weltgeschichte ausmaß. Die Aesthetik, die früher alles in einer großen Weltpoesie auflösen wollte, gebrauchte jetzt Kriterien, die außerhalb aller Poesie lagen, und die Ironie war nur für den Beobachter übrig geblieben, der die irdische Richtigkeit alles Herrlichen hier wieder an einem schlagenden Beispiele erkannte.

Das wenige Verdienstliche, das der bekehrte Schlegel geleistet, konzentriert sich auf seine patriotischen Programme, deren Ton man auch in seinen „Vorlesungen über die neuere Geschichte“ (1810) mächtig vibrieren hört. Welche wunderbaren Schattierungen zeigte der „deutsche Geist“, der gegen Napoleon wachgerufen wurde! Dort im Norden die Energie und Thatkraft des freien Geistes, die Fichte verkündete; hier im Süden die Begeisterung für Karl I., Philipp II. und Alba! Dort die kühnste Philosophie, hier der eifrigste Glauben! Dort die Reform, welche die feudalen Zustände aufhebt; hier die Reaktion, welche den Staat unter die Kirche stellt, für Klerus und Adel, für Zunftwesen und Patrimonialherrschaft schwärmt! Schlegel ist in diesem Werke der Vorläufer von Haller, Müller, Gentz und Jarke, und selbst Stahl und Leo haben viel aus ihm gelernt. Die allgemeine Litteraturgeschichte mußte natürlich

vom neuen Standpunkte aus auch in einem neuen Lichte erscheinen. Schlegels „Vorlesungen über alte und neue Litteratur“ (2 Bde., 1811, Ges. Werke, 1. u. 2. Bd.), ein Werk, in welchem die Feinheit seines Geistes nur durch die Kühnheit seiner Paradoxien übertroffen wird, beurteilen die philosophische und ästhetische Entwickelung der Menschheit nach Prinzipien, die am besten dadurch charakterisiert werden, daß Calderon dem Kritiker für die ideale Blüte aller Poesie gilt. Von den Philosophen des Altertums findet nur Platon vor ihm Gnade. Aristoteles gilt für den Vater aller philosophischen Ketzerei, für einen mit scharfem Verstande begabten Empiriker. Selbst Dante ist ihm zu ghibellinisch und ketzerisch, Shakespeare zu äußerlich, zu absichtlich, zu kalt, ohne die Konzentration der Empfindung, d. h. zu protestantisch. Er stellt den Menschen in seinem tiefsten Verfalle und diese all sein Thun und Lassen, sein Streben und Denken durchdringende Zerrüttung mit einer oft herben Deutlichkeit dar. Die Begriffsverwirrung geht so weit, daß Schlegel vom Drama die Höhe rein lyrischer Entfaltung verlangt. Von Spinoza, Lessing, Kant, Schiller und Goethe spricht Schlegel mit einer Achtung, die ihm oft schwer genug zu werden scheint, und hinter der eine Fülle geheimer Verwahrungen lauert. Goethe wird bald „ein magischer Greis“, bald „ein deutscher Voltaire“ genannt, und bedauert, daß es ihm an „einem festen, innern Mittelpunkte“ fehle. Schiller wird zwar mit Recht als Begründer unserer Bühne betrachtet, aber zugleich als unbefriedigter Skeptiker, „aus dessen edelsten und lebendigsten Werken uns bisweilen der Hauch einer inneren Kälte entgegenweht“. Die Zukunft gehört natürlich dem katholischen Glauben und der „christlichen Philosophie“, der letzten Entpuppung der romantischen Chrysalide. Bewundernswert ist bei der Schroffheit und Seltsamkeit dieser Urteile der feine, formelle Takt, mit welchem sie ausgesprochen werden. Am bedenklichsten mußte es dieser diplomatischen Meisterschaft des Ausdrucks dennoch werden, die Reformation zu beurteilen, und die Unbefangenheit erstreckt sich hier nur auf eine hypothetische Auffassung im einzelnen und auf scheinbare Zugeständnisse. Im ganzen giebt Schlegel ihr einen nachteiligen Einfluß auf die Entwickelung der deutschen Kunst und Poesie schuld und behauptet, daß sie die Denkfreiheit nicht gefördert, sondern beschränkt habe. Sein Urteil über Luther selbst spricht er dahin aus, „daß seine Schriften wie sein Leben ihm keinen andern Eindruck machen, als jenes Mitgefühl, welches wir immer empfinden, wenn wir sehen, wie eine große, erhabene Natur durch eigene Schuld zu Grunde geht und sich zum Verderben neigt.“

Die verheißene Frucht der „christlichen Philosophie“ suchte Friedrich

Schlegel in seinen beiden letzten Werken: „Philosophie des Lebens" (1827) und „Philosophie der Geschichte" (1828) selbst vom Baume die Erkenntnis zu pflücken. Das Ganze ist nur eine trockene Entfaltung der Begriffsreihen, die bereits seine Litteraturgeschichte enthält. Nur die früher in der Kritik des Aristoteles versteckte Opposition gegen Hegel und seinen Atheismus ist jetzt zur offenen geworden. Daß Schlegel zum Systematisieren kein Talent hatte, weil ihm jede Kraft und jeder Ernst der Begründung fehlte, aber doch von dem Triebe der Systemmacherei beherrscht war, beweisen diese letzten Werke aufs schlagendste. Die „Philosophie der Geschichte" ist ihm „Religion der Geschichte"; diese verwandelt sich in seiner Hand zu einer Geschichte der Religion und zu einer Apotheose des Katholizismns. Die Philosophie des Lebens tritt der Philosophie der Schule gegenüber, als ein gleichsam angewandter „Spiritualismus". Die Ehe wird als moralisches Institut gefeiert. Das also ist aus der nackten Lebenspoesie der Lucinde, aus diesem Katechismus der göttlichen Faulheit und Frechheit geworden!*)

Ehe wir die philosophischen und politischen Romantiker weiter verfolgen, wenden wir uns jetzt den Dichtern zu, von denen Novalis alle Tonarten der Romantik melodisch intonierte, Tieck sie alle phantastisch variierte, bis er selbst den Uebergang zur modernen Poesie in seinen Novellen machte, Hoffmann bereits in tollen Capriccios herumstümperte, welche von den übrigen romantischen Epigonen wiederholt wurden, und nur Heinrich von Kleist eine gestaltende Kraft bekundete, die sich aber durch die aufgesetzten somnambulen Dämpfer um jede nationale Wirkung brachte.

Vierter Abschnitt.

Novalis. — Ludwig Tieck.

Die Poesie der romantischen Doktrinärs war nicht ausreichend, dieser Schule auch für die Produktion eine maßgebende Bedeutung zu sichern. Dazu bedurfte es dichterischer Talente, bei denen sich die Doktrin in Fleisch

*) Aug. Wilhelm v. Schlegels „Sämtliche Werke" wurden von Ed. Boecking herausgegeben (12 Bde., 1846—47), von demselben auch die französischen und lateinischen Schriften A. W. v. Schlegels (1846—1848). Seine „Gedichte" erschienen in neuer Ausgabe 1854; das „Spanische Theater" 1845; es enthält fünf trefflich übersetzte Stücke Calderons. Frdr. Schlegels „Sämtliche Werke" erschienen in 2. Ausgabe 1845 (15 Bde.).

und Blut verwandelt hatte. Die Reflexions-Romane und Tragödien der Schlegel hatten nur kaltes Fischblut; die Begeisterung war gemacht, die Form künstlich angeeignet. Neben dieser Poesie der produktiven Kritik bedurfte es daher der Inspiration prophetischer Offenbarung und einer poetischen Ausbreitung der Romantik, die in einem echten Dichtergemüte wiedergeboren wurde, über die verschiedensten Gattungen der Dichtkunst. Der romantische Prophet war Novalis, der romantische Dichterfürst und Goethe Ludwig Tieck.

Es giebt orakelhafte Naturen, welche den geistigen Kern neu auftauchender Richtungen in mystischer Weise aussprechen. Wie von dunkler Naturnotwendigkeit getrieben, verkünden sie den Aufgang des neuen Geistes. Die Ahnungen der Jugend sind lebendig in ihnen, doch ihr Tag ist gemessen. Die Ahnung stirbt mit der Jugend, und so weiht sie ein frühes Geschick dem Tode, damit sie als Jugendgestirne den Nachstrebenden leuchten. Das frühe Dahinscheiden, das Erlöschen schöner Hoffnungen giebt ihren Phrophezeiungen einen eigentümlich wehmütigen Reiz. Ein solcher Augur, in welchem die Romantik gleichsam ein dunkler Naturgrund war, ist Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1771—1801)*), eine auch durch mitwirkende Körperbedingungen somnambule Natur. Seine Liebe zur reizenden Sophie von Kühn, „einem lieblichen Mädchen von zwölf Jahren, von ungezierter Natürlichkeit, etwas Mädchentrotz und Mädchensprödigkeit", eine Liebe, die durch die schwere Erkrankung und den frühen Tod der Geliebten (1797) in elegischer Stimmung austönte, bildete bei ihm besonders jene Erde und Himmel in düstern Anschauungen vermischende Richtung aus, die in Ahnungen schwelgt. Lange hegte Novalis den Entschluß, der Geliebten nachzusterben. Oft an ihrem Grabe wandelte ihn eine unbeschreiblich freudige Stimmung an, er hatte „aufblitzende Enthusiasmomente", in denen er „das Grab wie Staub vor sich herblies", die zum Teil in den „Hymnen an die Nacht" schwermutsvoll ausklingt.

Derartige visionäre Verzückungen konnten indes nicht dauernd das Leben ausfüllen; Novalis hatte eine Doppelnatur, in welcher neben mystischen Anwandlungen sich auch praktische Tüchtigkeit offenbarte. Er hatte sich in Jena und Leipzig, „obgleich eine ganz unjuristische Natur", der Rechtswissenschaft gewidmet; 1794 in Wittenberg sein juristisches Examen gemacht und sich dann nach Tennstädt begeben, wo er unter der Leitung des Kreishauptmann Just mit Fleiß und praktischem Sinn in der Verwaltungs-

*) „Sämtliche Werke", herausgegeben von L. Tieck und Ed. von Bülow (2 Bde. Fünfte Auflage. 1837—46. Dritter Band 1846). „Gedichte" (1857), 2. Aufl., herausgegeben von Wilhelm Beyschlag (1877).

carriere thätig war. In dieser Zeit fällt seine erste Liebesepisode. Im Jahre 1797 besuchte Hardenberg die Bergakademie in Freiberg, wo die bedeutende Persönlichkeit des Geognosten Werner großen Einfluß auf ihn ausübte. Wie sich indes bei ihm die Freiberger Akademie in die Schule des Tempels zu Sais verwandelte, bewies sein Romanfragment: „die Lehrlinge von Sais," ein Werk, das er selbst einen „echt sinnbildlichen Naturroman" nannte. Das Werk enthält in metrisch gährender Prosa eine aphoristische Naturphilosophie, in welche das anmutige symbolische Märchen von Hyacinth und Rosenblütchen hineinverwebt ist. Einzelne Schlagworte des Fragments sind voll Tiefsinn, wie wenn die Natur „eine furchtbare Mühle des Todes genannt wird". Gleichen Tiefsinn atmen die „Fragmente", „Texte zum Denken", wie Novalis sagt, „Spielmarken", von denen einige nur einen „transitorischen Wert" haben, während er manchen das Gepräge seiner innigsten Ueberzeugung aufzudrücken gesucht hat.

Hier in Freiberg verliebte sich Novalis zum zweiten Male in die schöne und liebenswürdige Tochter des Berghauptmanns von Charpentier, deren „weiches Wesen", „der Zug der Wemut auf ihrem Gesicht" es ihm angethan hatten. Im Jahre 1798 verlobte er sich mit ihr, trat dann, um sich eine bürgerliche Carriere zu sichern, eine Stellung als Assessor bei den kurfürstlichen Salinen von Weißenfels an und wurde später zum Amthauptmann ernannt. Oft verkehrte er in Jena, anfangs für Schiller begeistert, schloß er sich später eng an Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck an. Doch ehe sein reicher Geist sich voll entfalten konnte, raffte ihn im Jahre 1801 der Tod dahin.

Novalis zeigt am deutlichsten die Einwirkung der Fichteschen Wissenschaftslehre, die er eifrig studiert hatte und in deren Formeln er sich mit Vorliebe bewegte, auf die romantische Dichtung. Doch gelangte er von den Ausgangspunkten des kühnen Denkers zu ganz anderen Zielen, indem er seinen spekulativen Grundsatz in eine mystische Gleichung verwandelte und das selbstbewußte Ich als eine traumhafte Größe auffaßte, deren Geschichte sich in Ahnungen fortbewegt, so daß das wirkliche Leben nur wie ein buntes, abgeschattetes Bilderspiel in der camera obscura der Seele erscheint. Alles Erlebte bewegt sich gleichsam auf einem dunklen Grunde und ist nur das flüchtige Spiegelbild eines Unsichtbaren, das die Ahnung in rasch vorüberrauschenden Momenten enthüllt. Dies geisterhafte Doppelleben wird uns besonders in dem Hauptwerke von Novalis, dem unvollendeten „Heinrich von Ofterdingen", vorgeführt. Das magische Buch des Einsiedlers in der Felsenhöhle, das mit seinen Figuren und Bildern

den Dichter so bekannt anmutet und ihm seine Lebensgeschichte vorbildet, enthält das Evangelium dieser mystischen Vorherbestimmung. Die Tendenz des „Heinrich von Ofterdingen," von dem Hettner mit Recht behauptet, daß er die Metaphysik der Romantik enthalte, sowie „Lucinde" ihre Ethik, war die Apotheose der Poesie. Der erste Teil sollte den Jüngling zum Dichter reif machen, der zweite ihn als Dichter verklären. Unsere klassischen Poeten waren für die Poesie begeistert, aber sie gönnten dem Leben ein selbständiges Recht; die Romantiker aber ließen das Leben in der Poesie ohne Rest aufgehen. Die Poesie war alles, und alles wertlos ohne sie. So finden wir bei ihnen die Poesie der Poesie, gleichsam die Poesie in zweiter Potenz. Die absolute Stellung, die Schelling der Kunst als der höchsten Stufe der Phänomenologie des Geistes eingeräumt, kam hier zu vollster Geltung. Wer das nicht faßte, gehörte zu den Profanen. Bei dieser absoluten Vergötterung der Kunst gewann sie selbst am wenigsten, denn es blieb unfruchtbar, immer mit der Poesie auf die Poesie zurückzukommen. Dies konnte nicht geschehen ohne einen starken Beigeschmack von ästhetischen Reflexionen, ohne Verfälschung der Poesie durch die Kritik. Dies finden wir in der That nicht nur im „Heinrich von Ofterdingen", sondern in den meisten Produktionen der romantischen Alten vom Berge. Novalis giebt ästhetische Vorschriften, mit denen wunderbarer Weise seine eigenen Produktionen wenig übereinstimmen. Wenn Meister Klingsohr dem jungen Ofterdingen sagt: „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun, wenn er selbst über Wunder erstaunt," so ist dies ebenso wahr und richtig, wie wenn er ihn vor Ueberschwenglichkeiten warnt; aber die romantische Schule hat diese Rezepte selbst am wenigsten befolgt. Dagegen läßt Novalis den Meister Klingsohr den Kern der ganzen romantischen Weltanschauung aussprechen:

„Es ist recht übel, daß die Poesie einen besondern Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?"

Auf dieser Verwechselung der Phantasie mit der Poesie, auf dieser Vermischung des Kunstschönen und des Organs zu seiner Erzeugung, auf der unbestimmten Gleichstellung der allgemeinen Phantasie mit der spezifischen des schöpferischen Poeten beruhen die ästhetischen Grunddogmen der Romantik. Doch schon Novalis bewies, daß die Phantasie als uneingeschränkte Selbstherrscherin keine Kunstwerke zu schaffen vermag. Die einzige, problematische Gattung der Poesie, die so in ihren Bereich fällt, ist das Märchen. Und in der That geht das Märchenhafte schon durch

den „Heinrich von Ofterdingen“, wie fast durch alle Produktionen der romantischen Schule. Da blüht die „blaue Blume“, das Ziel der unendlichen Dichtersehnsucht. Was läßt sich nicht alles bei einer blauen Blume denken? Novalis steckte sie zuerst in das Knopfloch der Romantik, und sie ist dort stecken geblieben als dauerndes Symbol:

„Die blaue Blume sehne ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts Anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zu Mute gewesen; es ist, als hätte ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte sich da um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich damals nie gehört.“

Diese Stelle am Anfange des Ofterdingen schließt bereits die magischen Kreise für die Auserwählten. Wer diesen geheimnisvollen Reiz der „blauen Blume“ versteht, der trete ein in das romantische Heiligtum; wem das Organ dafür fehlt, der ist für die ganze Romantik verloren. Die Romantiker sind die Ritter der blauen Blume.

Doch neben diesen in leuchtenden Märchenkrystallen anschießenden Phantastereien geht im Ofterdingen, künstlerisch unvermittelt, die breite, behagliche Prosa einher, die sich sogar über technische Gegenstände weitschweifig ausläßt. Die Romantiker, die das ganze Leben in Poesie untertauchen wollten, liebten es, die Poesie des Handwerks in mittelalterlicher Weise hervorzukehren. So finden wir im Ofterdingen die Poesie des Bergbaues, wie Tieck später in seinem „jungen Tischlermeister“ die Poesie der Hobelbank und die Aesthetik der Möbel entwickelt. Die Erfindung des jungen Poeten war dürftig; er war unfähig, eine Spannung hervorzurufen, eine psychologische Entwickelung durchzuführen. Dagegen nimmt er überall den gewagtesten Anlauf, das Weltgeheimnis in Liebe und Poesie zu offenbaren. Deshalb wird das Märchen bei ihm zur Allegorie, und das Ganze sollte mit einer grandiosen Allegorie schließen. So ist es nur ein aus Fragmenten bestehendes Fragment. Die Erfüllung ist uns der Dichter schuldig geblieben:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins fromme Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,

Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeschichten.
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

Das ist der tiefste Gedankengrund, der dem Dichter vorschwebt. Doch dies Suchen nach „geheimen Worten“ ist selbst eben das „verkehrte Wesen“; das Wort, das die Welt bewegt, ist kein geheimes; die Zeit der Orakel ist vorüber.

Freilich, ein liebenswürdiger Prophet war dieser Novalis! Wie glatt, klar, lieblich ist die Form seiner oft verworrenen Offenbarungen! Welche herrlichen Gedanken und Bilder, welch ein phantasievoller Märchenzauber! Aber diese gährende Dichternatur wäre nie im stande gewesen, was sie versprach, zu erfüllen; denn ihr fehlte alle Plastik, ihre Gestalten waren durchsichtig, ohne Fleisch und Bein und nur im lyrischen Schwunge der Oden- und Hymnenbegeisterung bestand ihre poetische Macht. Der Lyriker Novalis pflegt die künstlerische Form; einige seiner Gedichte, in denen das Senkblei seines Gedankens mit klarem Faden in die Tiefe geht, gehören zu den glücklichsten Produktionen der Romantik. In der Lyrik, dem Reiche der Stimmungen, läßt man sich eher diesen magischen Hauch und „das Denken nach der Musik“, das Anklingen tieferer Beziehungen, die Ahnungen des halb Ausgesprochenen gefallen. Die melodische Form sticht vorteilhaft gegen die Tieckschen Knittelverse ab. Schade, daß Novalis nicht die Hymnen „an die Nacht“ auch in metrische Form gefaßt! So hoher Gedankenschwung bedarf der metrischen Getragenheit mehr, als die geistlichen Gedichte, die sich nur durch ihren Mangel an volkstümlichem Ton von den üblichen Gesangbuchversen unterscheiden.

Das Fragmentarische ist das Wesen der Prophetie; sie braucht wenig Worte, um viel zu sagen; denn sie steht immer im Mittelpunkte der Welt. So scheint uns die Fülle der einzelnen Gedanken und Reflexionen, die Novalis hinterlassen, das unverarbeitete Baumaterial zu späteren Schöpfungen wertvoller, als die mangelhaft gefugte Architektonik des „Ofterdingen“. Da findet sich viel Tiefes und Bedeutendes, besonders über den Zusammenhang von Geist und Natur, oft aber auch betrüglich Schimmerndes im Stil der Schellingschen spekulativen Phantasiespiele. Die lakonische Form der Aperçus hat ungemeine Schlagkraft. Novalis war eine konzentrierte geistige Natur, aber ohne Expansionsfähigkeit. In seinem Fragment „die Christenheit oder Europa“ (1799) erhebt er sich ganz auf den prophetischen Kothurn; aber so gewaltig auch seine Gestikulationen sein mögen, so ist doch seinem rückwärts gekehrten Angesichte der Tag d

Zukunft verhüllt; denn er suchte die Rettung der Menschheit „im heiligen Schoße eines ehrwürdigen europäischen Konziliums, in der Wiedererweckung des alten katholischen Glaubens“. Doch das konnte nicht die Losung der geistigen Entwickelung werden, sondern nur der Wegweiser für verwandte Naturen, denen die Rückkehr zum mittelalterlichen Wesen und Glauben ein poetisches Bedürfnis ist.

Der Mystizismus ist der Kern dieser ganzen Richtung. Novalis spricht es selbst mit Entschiedenheit aus: Religion, Liebe, Natur, Staat müssen mystisch behandelt werden. Alles Auserwählte bezieht sich auf Mystizismus. Selbst die Philosophie nennt er einen „Mystizismus des Wissenstriebes“. Alle Erfahrung ist ihm Magie und nur magisch erklärbar; der thätige Gebrauch der Organe nichts als magisches, kräftiges Denkvermögen. Er erklärt alle Ueberzeugung für unabhängig von der Naturwahrheit; sie bezieht sich auf die magische oder die Wunderwahrheit. „Von der Naturwahrheit kann man nur überzeugt werden, insofern sie Wunderwahrheit wird.“ Wir befinden uns hier auf einem Standpunkte, welcher von dem unserer klassischen Dichter spezifisch verschieden ist. Novalis machte daher auch Ernst mit der Opposition gegen sie, während Tieck und die Schlegel noch mit der Bewunderung Goethes kokettierten. Wenn Novalis den Dichter für „wahrhaft sinnberaubt“ erklärt und von eigentlichen Poemen nur die Einheit des Gemüts verlangt, so weichen diese Grundzüge einer neuen Poetik, welche die Poesie auf bloß musikalische Elemente und den Evoërausch besinnungsloser Begeisterung beschränken würde, weit von unseren klassischen Ueberlieferungen ab. Schillers Poesie mußte einem Novalis als „gebildeter Ueberfluß“ erscheinen, Goethe aber nur als ein ganz praktischer Dichter, der „in seinen Werken ist, was der Engländer in seinen Waren, höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft“. Das Urteil, das Novalis über „Wilhelm Meister“ fällt, ist höchst bezeichnend für den Gegensatz zwischen der klassischen und romantischen Dichtung:

„Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetische, bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches. Die Oekonomie ist merkwürdig, wodurch es mit prosaischem, wohlfeilem Stoffe einen poetischen Effekt erreicht. Wilhelm Meister ist eigentlich ein Kandide, gegen die Poesie

gerichtet; das Buch ist undichterisch in einem hohen Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist."

Wir sehen aus dieser Kritik deutlich, was die romantische Hyperpoesie verlangt. Mit Verachtung spricht Novalis von gewöhnlichen menschlichen Dingen; nur das Mystische scheint ihm poetisch. Er betrachtet Goethe nur als einen soliden und eleganten Fabrikanten poetischer Waren. Aber diese maßlosen Ansprüche blieben nur Ansprüche und wurden am wenigsten von Novalis selbst erfüllt.*)

Mehr Zeug zur poetischen Propaganda dieser Wunderwelt besaß der vielgefeierte Altmeister der Romantik, Ludwig Tieck aus Berlin (1777 bis 1853), der in einem langen Leben Muße genug hatte, das romantische Prinzip produktiv und kritisch auszuarbeiten und ihm eine bewegliche Entwickelung zu geben, während dem prophetischen Dichterjünglinge Novalis das Schicksal nur kurze Offenbarungen zu stammeln vergönnte. Ludwig Tieck ist lange Zeit als Goethes Nachfolger auf dem deutschen Parnasse betrachtet worden. Doch wenn er auch eine bleibende Größe der Litteratur ist, als talentvollster Vertreter der Romantik, so ist er doch kein Dichter ersten Ranges, welcher der Nation dauernde Werke hinterlassen. Ein feiner Kopf, eine lebendige Phantasie, ein sinniges Gemüt bestimmten ihn mehr zu glücklicher Auffassung und geistvoller Reproduktion, als zur Schöpfung maßgebender Werke. So war auch seine Entwickelung keine bedeutsame, innerliche, durch die treibende Gewalt des Genius hervorgerufen, sondern eine äußerliche Aneignung und Gestaltung der in der Zeitatmosphäre schlummernden Ideen. So schrieb er im Wielandschen Stile seine ersten Schriften; dann kraftvolle Sturm- und Drangromane; dann Märchen, legendenhafte Tragödien, ironisch-phantastische Komödien; dann mit einer Wendung zum Modernen hin seine „Novellen", dazwischen dramaturgische Blätter, Erläuterungen zum altenglischen Theater und zu Shakespeare, Uebersetzungen von Shakespeare und Cervantes, kritische Verherrlichungen der Jünger seiner Schule, Novalis und Kleist. Der Hang zum Phantastischen, der ihm angeboren war, vereinigte sich mit der Feinheit geistiger Fühlfäden zu einer seltsamen Mischung von produktivem und kritischem Talente, doch so, daß, wie wir schon bei Novalis gesehen, seine Kritik bei der eigenen Produktion zu schlummern schien. Dennoch repräsentiert kein Dichter so wie Ludwig Tieck, bei aller forcierten und altfränkischen Kindlichkeit, die man immerhin als gemütvoll preisen mag, den paradiesischen Mangel an jedem sittlichen Maßstabe oder vielmehr die aus lauter sittlichen Lizenzen

*) Vergl. Friedr. von Hardenberg, genannt Novalis. Eine Nachlese aus den Quellen des Familienarchivs, 1873.

zusammengesetzte Ethik der romantischen Genies. Wir sprechen nicht allein von der bürgerlichen Moral, nur von jener sittlichen Nemesis, ohne welche kein großer Dichter von Sophokles bis zu Shakespeare und Schiller existiert. Dieser Forderung liegt keine Verwechselung des Aesthetischen und Ethischen zu Grunde; doch ein Dichter, dem es Ernst ist mit seinen Gestalten, kann sich den Gesetzen der sittlichen Weltordnung, die in jeder Brust lebendig sind, nicht entziehen, ohne seine Dichtungen dem Herzschlage der Nation zu entfremden. Freilich, die ironisch-phantastischen Sondergenies schufen sich ihre eigene Welt und freuten sich am kindlichen Spiele, wenn sie die selbstgebauten Kartenhäuser wieder umbliesen. Noch geringer, als das sittliche Gewissen, war bei Ludwig Tieck der historische Sinn! Kein Dichter hat, so wie er, die Fenster zugemacht vor der Zugluft der Geschichte. Goethe faßte die Weltbegebenheiten wie Naturereignisse ohne alles Pathos mit objektivem Sinne, aber er hätte nie ein gänzlich untergegangenes historisches Leben wieder heraufbeschwören wollen. Tieck aber wollte das ganze Mittelalter mit seiner romantischen Zauberfülle wieder an das Licht des Tages heraufbeschwören. Dort suchte er die Magie, das Mysterium; dort „die monderhellte Zaubernacht", welche die Märchen und Legenden durchschwirrten; dort den frommen Glauben, den kindlichen Sinn, die Heilquelle für alle Gebrechen der Gegenwart. Daß auch das Mittelalter ewig Menschliches und deshalb echt Poetisches bietet, das zeigen uns Dichter wie Ludwig Uhland; aber dies Mittelalter der Genoveva und des Octavian ist nur eine große Kinderstube mit allem möglichen buntfarbigen Spielzeuge. Die Elastizität des Tieckschen Talents zeigte sich besonders in der letzten Wendung zum modernen Leben, welche durch seine Novellen repräsentiert wird. Der greise Dichter ließ auf einmal sein „Mittelalter" im Stich, um nach der Art der jüngeren Autoren moderne Lebensbilder zu zeichnen und die Gegenwart in seinem Zauberspiegel aufzufangen.

Ein Gesamtbild Ludwig Tiecks ist schwer zu entwerfen. Man muß epochenweise die disjecti membra poëtae zusammensuchen, denn zwischen einem „William Lovell", einer „Genoveva" und den neuesten Novellen ist eine so lockere Verwandtschaft, daß man die verbindenden Fäden mit dem kritischen Mikroskope aufspüren muß. Dennoch bleiben einige gemeinsame Grundzüge, welche auch für die ganze romantische Schule tonangebend sind.

Zunächst geht durch alle Tieckschen Werke der Hauch einer lebendigen Naturpoesie, welche allerdings mit märchenhaften Elementen versetzt ist. Schon Novalis rückte Natur und Mystizismus dicht nebeneinander. Die Natur der Romantiker war nicht die Natur der Idylle, nicht die objektive Natur, beleuchtet vom Sonnenscheine des hellen Tages; es war die Natur,

wie sie sich in den wunderbaren Ahnungen des Gemütes reflektiert. Jene Natur, die Kern und Schale zugleich ist, hat Goethe verherrlicht; die Romantiker träumten sich in ein geheimnisvolles Inneres hinein. Gesunde Naturdichter schildern auch das fruchtbringende Leben der Felder, die Landschaft in klaren Umrissen und lieblicher Umrahmung, das heitere, arkadische Glück. Davon finden wir bei Tieck und den Romantikern keine Spur. Die Frucht genierte sie; nur die Blüte war ihnen poetisch. Ihre Naturpoesie ist vorzugsweise Wald- und Mondscheinpoesie. Sie lieben die Dämmerung. Der Wald und die Nacht haben etwas Geheimnisvolles. Die Tiecksche Lyrik ist ein wahres Kiefernadelbad, der Wald die liebste Kulisse seiner Dramen, und der Mond scheint, wie ein Theatermond, ohne Aufhören. Das ist nicht zufällig, sondern im Wesen der Romantik begründet. Tiefer noch, als die Mysterien des Waldes und der Nacht, sind die der Berge und des Meeres. Da beginnt die glitzernde Märchenwelt mit ihren Zauberschätzen. Wir haben schon gesehn, welch rüstiger poetischer Bergknappe Novalis ist! Dieser Odem der Natur, nicht auf dem tragenden Fittige Jean Paulscher Begeisterung, die sich im Mittelpunkte des Universums fühlt, sondern als geheimnisvoller Hauch einer in den Tiefen hausenden Geisterwelt, ist das lyrisch belebende Prinzip der Tieckschen Dichtungen. Die Stimmungen seiner Helden und Heldinnen schöpfen ihren lyrischen Ausdruck aus diesen Reflexen der Natur, und was uns bei Tieck zart, poetisch, sinnig anmutet, was eigentümlichen Reiz und Schwung hat, das ist meistens dies ahnungsvolle Naturgefühl, dessen wehmütige Akkorde auf den Saiten des Dichters zittern.

Doch auch die Naturseite, der reale Faktor im Menschen, den der Philosoph Schelling zuerst nachdrücklich betont, wurde von den romantischen Dichtern herausgekehrt. Ludwig Tiek ist ein Realist; seine Art zu motivieren ist realistisch. Seine Charaktere handeln oft aus ganz gemeinen Motiven und bestimmen sich niemals aus irgend einem ideellen Mittelpunkte, aus einem Gedanken, einer Ueberzeugung, einer Begeisterung. Das war der härteste Gegenschlag gegen den Schillerschen Idealismus, dessen Bedeutung den unhistorischen Romantikern stets unverständlich blieb. Dennoch sah Ludwig Tieck mit Verachtung auf einen Iffland und Kotzebue herab, welche doch Realisten vom reinsten Wasser waren, oder gar auf die Nüchternheit eines Nikolai und seiner Schule. Der Tiecksche Realismus war gleichsam durch die Ironie geadelt und unterschied sich durch sein phantastisches Raffinement von dem der litterarischen Plebejer. Solch ein Held Ifflands und Kotzebues war rein und fest ausgebacken; eine Tiecksche Figur zerging im Munde. Sie mochte noch so viele brutale

Menschlichkeiten zeigen, sie war doch eben nur eine Figur, mit welcher der Dichter spielte, und die er dann wieder in die chemische Retorte der Ironie zurückwarf. So war der Tiecksche Realismus phantastisch überzuckert; das poetische Gemüt entließ gleichsam die prosaischen Gestalten aus sich zu freiem Spiele und behauptete sich als die poetische Macht, indem es sie wieder in sich zurücknahm. Das Poetische bestand also in diesem Prozeß, zu dessen Zeugen das Publikum gemacht wurde. Es ist nun wohl keine Frage, daß der reine Realismus eines Iffland und Kotzebue, so seicht er sein mag, doch künstlerisch höher steht, als dieser phantastische, dessen Gestalten, wie der Homunkulus, eigentlich nie recht aus der Flasche herauskamen. Daß man in der Regel das Gegenteil annimmt, beweist nur die Verwirrung der ästhetischen Begriffe, welche die romantische Schule hervorgerufen. Zu diesen verkehrten Begriffen gehört auch die poetische Zwecklosigkeit; eine Theorie, welche Tieck in seinen Hauptschöpfungen stets mit Sorgfalt beobachtet. Allerdings soll eine Dichtung keinen äußerlichen, praktischen Zweck haben, sonst sinkt sie in das Bereich der leeren Tendenz hinab; aber ohne einen immanenten Zweck, einen tragenden Grundgedanken darf keine Dichtung sein, ohne zum sinnlosen Phantasiespiele zu werden. Ohne solche Gedankeneinheit wird sich auch nie ein künstlerischer Organismus gestalten. Das beweisen die gepriesensten Dichtungen Tiecks. Nach der Lektüre des Fortunats und der Genoveva ruft man mit dem Schüler im „Faust" aus:

Mir wird von all dem Zeug so dumm,
Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum!

Nicht als ob es im einzelnen an den sinnigsten und geistvollsten Gedanken fehlte; aber gerade dem Ganzen fehlt die künstlerische Begrenzung, und ein Phantasiespiel mit lauter krummen Linien, die nicht einmal einen Kreis bilden, ermüdet den geduldigsten Sinn. Solche Arabesken passen nur für das Märchen, das aber nicht mit den Prätensionen eines breit ausgemalten Kunstwerks auftreten darf; denn eine bändereiche Naivetät, die es außerdem deutlich zu verstehen giebt, daß sie eigentlich das Patent des Genius besitzt, hebt sich selbst auf.

Tieck selbst hatte indes ein vollständiges Bewußtsein von dieser phantastischen Wunderlichkeit seines Naturells. Er bekennt in einem Schreiben an Solger (1812) seine Lust am Tiefsinnigen, Mystischen und „Wunderlichen", seine Liebe zum „Sonderbaren" und Alten; er räumt ein, daß er sich nur im „Wunderlande" der alten Mystiker, eines Tauler und Böhme, heimisch gefühlt und von diesem Standpunkte aus das Christentum verstehn wollte und die neuen Philosophen Fichte und Schelling oberflächlich

fand. Es ist nun wohl kein Zweifel, daß Tieck diese Mystiker mit andern Augen gelesen hat, als etwa Franz von Baader, welcher aus ihnen die Anregungen für die Energie seines Denkens schöpfte, während sich Tieck an den bunten Bildern und zusammenschießenden kaleidoskopischen Figuren der mystischen Metaphysik erbaute. Die echten Mystiker, wie Baader, haben stets gegen die ästhetische Auffassung dessen, was ihnen das Heiligste und Tiefste dünkte, protestiert. Auch zeigt die Charakteristik, die Tieck in jenem Briefe an Solger von seinen eigenen Schriften entwirft, zur Genüge, daß er mystische Vertiefung nicht zu ihren hervorragenden Merkmalen zählt. Er tadelt nämlich das unrichtige Bild, welches sich die Menschen von ihm entwerfen, „weil sie das Unabsichtliche, Arglose, Leichtsinnige, ja Alberne in seinen Schriften nicht genug hervorgefühlt haben."

Die Form der Tieckschen Dichtungen konnte schon nach dieser ganzen Denk- und Empfindungsweise nie künstlerisch rein ausgeprägt sein. Rügt doch A. W. Schlegel, bei aller Anerkennung von Tiecks „zauberischer Phantasie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätherischen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher Ahnungen und in das schauerliche Dunkel der Geisterwelt untertaucht", die „vernachlässigten Ansprüche der dramatischen und metrischen Technik". Das Dramatische und Epische geht bei ihm kunterbunt durcheinander. Seine Erzählungen sind oft nur der Rahmen für den Dialog, der in der Regel weniger zur Charakteristik der Personen, als zur Auseinandersetzung von Kunsttheorien und beliebigen geistreichen Gesprächen dient. Seine dramatischen Dichtungen aber sind wieder episch breit, entwickeln sich so wenig ineinandergreifend und bilden überdies einen Urwald von scenischer Verwilderung. Hier kam in der That der unverdaute Shakespeare zum Durchbruche. Es kann nur eine ästhetische Grille von Hettner sein, diese Formlosigkeit als eine Art poetischer Urform zu rühmen. Dies Ragout von Lyrik, Epik und Dramatik mit all den ironischen Gewürzen und der phantastischen Sauce widert jeden gesunden Geschmack an! Und dabei diese Stillosigkeit der Diktion, diese Shakespearesche Prosa, diese Calderonschen Verse, diese Stanzen und Terzinen, denen noch dazu meist aller Wohlklang fehlt, und die sich oft in unskandierbare Knittelverse verwandeln! Was helfen alle einzelnen Schönheiten, wenn man ihr Silber von solchen ungestalteten Erzstufen ablösen muß? Die Tieckschen romantischen Musterdichtungen bezeichnen den höchsten Grad formeller Zuchtlosigkeit, den die deutsche Litteratur kennt, eine Zuchtlosigkeit, die nicht aus dem Ueberschwang stürmischer Genialität hervorging, sondern die künstliche Frucht höchst verkehrter Theorien und höchst äußerlicher Nachbildungen war. Wie seltsam kontrastiert mit dem

Galopp dieses durchgehenden „Phantasus" der graziöse Tänzerschritt der Tieckschen Novellenprosa! In der That kann man die Prosa der Tieckschen Romane und Erzählungen kassisch nennen und eine entschiedene Fortbildung des deutschen Stils; denn ihre Eleganz ist ebenso groß, wie ihre Beweglichkeit, ihre Sicherheit hält Schritt mit ihrer Kühnheit, und ein liebliches, feines Lächeln spielt um die Mundwinkel dieser Tieckschen Stilgrazien, die eine maßvolle Sinnlichkeit atmen und Bild und Gedanken stets harmonisch verknüpfen.

Die Tieckschen dramatischen und lyrischen Dichtungen dagegen müssen im Vergleiche mit den Schöpfungen Schillers und Goethes der Form nach für einen Rückfall in die Barbarei gelten. Dennoch tritt bei Tieck in Bezug auf den Inhalt am deutlichsten der Entwickelungsfaden hervor, welcher einen geistigen Fortschritt, eine litterarische Weiterbildung bezeichnet. Wir haben gesehen, wie die Schlegel noch an unsere klassische Richtung anknüpften, noch eine gewisse Begeisterung für den Hellenismus zur Schau trugen und ihre Stoffe, einen „Arion" und „Jon," zum Teile aus der antiken Welt wählten. Friedrich Schlegel begann zuerst mit der doktrinären Verherrlichung des Mittelalters, in welches Novalis seine mystische Weltanschauung hineintrug. Doch bei Tieck erkennen wir erst den Sinn, der diesen Tendenzen zu Grunde liegt. Die Romantik wollte im Gegensatz zur klassischen Richtung volkstümlich werden — ein vollkommen begründetes Streben! Nicht in den Reflexen der antiken Bildung, in den Tiefen des deutschen Gemütes sollte die Poesie ihre Heimat finden, an allem Großen und Herrlichen der deutschen Vorzeit sich emporranken und so, dem mütterlichen Boden entwachsend, Früchte zeitigen, welche das Herz der Nation erquicken! Wenn sich Schiller und Goethe an die klassischen Muster anlehnten, so suchte Tieck die Vorbilder der mittelalterlichen Poesie hervor, welche, von solchen Einflüssen frei, aus ureigener Begeisterung herausdichteten. Da aber diese altdeutsche Poesie ihrem künstlerischen Werte nach tief unter den klassischen Werken des Altertums stand, so mußten ihre Nachdichtungen auch in der Form bedeutend gegen unsere Produktionen abstechen. Auf der anderen Seite fand die Romantik im deutschen Mittelalter ihr Prinzip, die Durchdringung von Poesie und Leben, gleichsam fertig vor; daher die Begeisterung, mit welcher sie zu diesen Dicht- und Lebensquellen zurückkehrte. Diese Minnesänger, die dichtenden Ritter, strömten nicht nur über von lebendiger Poesie; sie führten selbst, bei freier Wanderschaft, beglückt von Frauengunst, ein poetisches Leben. Und selbst noch später vertraten die Meistersänger die Poesie des Handwerks, freilich ebensosehr das Handwerk der Poesie; aber der Dichtergeist durchdrang alle Klassen des Volks,

und jeder Stand schien, bei scharfer Sonderung von den übrigen, gleichsam seine eigentümliche Poesie zu bewahren. Im Dämmerlicht der Zeitferne winkte nun dies Mittelalter wie ein goldenes Zeitalter der romantischen Sehnsucht. Hierzu kam sein frommer Glauben, der alte Katholizismus, von welchem Novalis rühmt: „Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mitteilsamkeit, seine Freude an der Armut, Gehorsam und Treue machten ihn als echte Religion unverkennbar." In diesem Katholizismus, fanden die Romantiker in religiöser Form wieder ihr Grunddogma, die Durchdringung von Poesie und Leben, verwirklicht. Die schöpferische Religion der Kunst, welche aus tiefster Macht des Gemüts diese den Himmel suchenden Riesenbauten aufrichtete, welche das ganze Leben mit ihrem glänzenden Kultus durchwirkte, schien dem Gemüte der Romantiker, das die Nüchternheit des modernen Lebens zurückstieß, eine willkommene Freistatt zu bieten. Unsere Klassiker haben dieser Poesie des Katholizismus gleichsam die Bahn gebrochen, aber sie eben ganz objektiv behandelt. Goethe baute am Schlusse seines ganzen „Faust" einen katholischen Heiligenolymp auf; Schiller dichtete sich in der „Jungfrau" und in der „Maria Stuart" in eine schwärmende Begeisterung für Voraussetzungen hinein, welche ganz dem Bereiche des katholischen Glaubens angehörten. Dennoch war dies alles mehr phantastische Dekoration, als eine aus Gemütstiefen aufblühende Innerlichkeit. Herz und Geist unserer klassischen Dichter blieben dem Mittelalter und seinem Glauben entfremdet und der antiken Kunst und modernen Philosophie zugewandt. Das fühlten die Romantiker wohl, denen es mit dem Glauben des Mittelalters Ernst war. Unsere klassische Poesie schien ihnen gleichsam eine Gelehrtenpoesie zu sein, eine Nachblüte, humanistischer und philologischer Studien; sie wollten ihr eine Volkspoesie auf mittelalterlicher Grundlage gegenüberstellen. Es gehörte ein so unklassischer Kopf, wie Ludwig Tieck, dazu, um dies Panier mit Tapferkeit voranzutragen und gegen die klassische Kunstform, die sich eben erst zu befestigen begann, eine ausschweifende Opposition zu eröffnen. Die Märchen- und Volksbücher des Mittelalters schienen für dieses Streben die besten Stoffe darzubieten, denn in ihnen war man ja der unmittelbaren Schöpferkraft des Volksgeistes am nächsten. Hier schien sich der Poesie ein eigenes Reich aufzuthun, in welchem sie von der Prosa geschichtlicher Voraussetzungen, staatlicher Konflikte, gesellschaftlicher Schranken nicht behelligt wurde, und die unbegrenzte Welt des Gemüts und der Phantasie in „mondbeglänzter Zaubernacht" dalag. Schillers philosophische Ketzereien und politisch-geschichtliche Dramen, Goethes jeder Mystik fremde

Naturverehrung und seine sozial-ökonomischen Romane mußten den Romantikern, wenn sie die Hand auf das Herz legten, doch der Poesie zu entbehren scheinen. Dagegen boten Calderon und Shakespeare Anknüpfungspunkte für die Form, in welcher sich der Stoff der alten Volksbücher wiedererwecken ließ. Die springende, lockere Form der altenglischen Dramatik war für märchenhafte Entwickelungen ganz geeignet. Hatte doch der große brittische Dichter selbst im „Sommernachtstraum", im „Sturm", im „Wintermärchen" und einigen Lustspielen Musterdichtungen der freiwaltenden Phantasie geschaffen, welche auch von den Romantikern mit kritischer Ueberschwenglichkeit anerkannt wurden. In diesen Werken fanden sie auch, was sie Humor und Ironie nannten, die Willkür des Dichters als letzten Grund seiner Schöpfungen. Aus solchen Ingredienzien nun entstanden die großen Dichtungen Tiecks: „Genoveva", „Octavian", „Fortunatus" u. s. f., welche die Aera volkstümlicher Poesie in großartiger Weise eröffnen sollten. Doch die Romantiker hatten sich, wie der Erfolg bewies, unglaublich getäuscht; das Volk ließ diese Volkstümlichkeit gänzlich im Stich; Tieck blieb ein vielgenannter, aber wenig gelesener Dichter. Abgesehen davon, daß schon der gesunde Sinn des Volkes von einem Drama mehr verlangt, als kaum verarbeiteten dramatischen Rohstoff, hatte jene mühsam heraufbeschworene Welt des Mittelalters gar keine Wurzeln mehr in der Nation, und wenn das Volk sich auch noch an den einfachen und treuherzigen Volksbüchern erbaute, so konnte es dieselben in dem neuen, turmhohen, künstlichen Aufputze kaum wiedererkennen. So berechtigt die Tendenz war, die deutsche Poesie von den Voraussetzungen der alten, fremden Bildung zu emanzipieren, so verkehrt blieb ihre Durchführung. Nur die wahren Interessen der Zeit, in ihrem tiefsten Grunde aufgefaßt, geben den Kern echt volkstümlicher Poesie. Wohl kann jedes Zeitalter den Stoff geben; doch ist es die That des Genius, das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern. Die Romantiker aber hatten eine unglückliche Neigung, gerade die vergänglichen Aeußerlichkeiten festzuhalten, in denen nicht der Herzschlag des ewig Menschlichen lebt. Spät erst wandte sich Tieck in seinen „Novellen" dem modernen Leben zu und fand, was ihm bisher gefehlt, ein Publikum.

Die Lebensschicksale Tiecks sind ohne alle romantische Spannung. Im ganzen führte er ein wanderndes Litteratenleben ohne bürgerlichen Halt, den er erst in späteren Lebensjahren fand. Aus einer Berliner Handwerkerfamilie hervorgegangen, bewegte er sich zunächst in der militärischen Welt des großen Friedrich, welche ihm indes nur eine tiefwurzelnde Abneigung gegen allen soldatischen Zwang einflößte, während eine zufällige

Begegnung mit dem damals in Berlin lebenden Mirabeau keine revolutionären Sympathien in ihm zu wecken vermochte. In innerster Seele blieb er zeitlebens dem historischen Geist ebenso fremd, wie dem politischen Treiben. Im Jahre 1792 studierte er in Halle und Göttingen, 1793 in Erlangen und kehrte 1794 nach Berlin zurück, wo er mit den interessantesten Persönlichkeiten, mit Rahel, Henriette Herz, Friedrich Schlegel, Schleiermacher u. a. in Berührung kam. Merkwürdigerweise war sein erstes litterarisches Auftreten anonyme Fabrikarbeit im Genre des haarsträubenden Ritter- und Räuberromans. So verfaßte er für den Gymnasiallehrer Rambach, der seine Mußestunden mit solcher Romanfabrikation ausfüllte, die Geschichte des berüchtigten Wilddiebes und Räubers Mathias Klostermeier, genannt der bayrische Hiesel, und schrieb das Schlußkapitel zu dem Rambachschen Schauerroman: „die eiserne Maske." Daß er bei seiner Bildung sich dieser Schriftstellerei nur mit einer gewissen „Ironie" hingab, ist ebenso fraglos, wie daß ihm diese rohen Anfänge einer nur in ihrem eigenen Traumleben schwelgenden Phantasie keineswegs fremd und unbequem waren. Hat doch Tieck „die Räuber" Schillers stets höher gestellt, als die späteren Werke des großen Dichters! Ein zweiter ironischer Zufall ist es wohl, daß der jüngere Nikolai, der dem Kreise der Aufklärungsmänner angehörte, der Verleger von Tiecks erstem Romane und von seinen phantastischen Volksmärchen war. Erst als „die verkehrte Welt" erschien, wurde der Buchhändler das romantische Kukucksei in seinem Neste gewahr. Ein großes Publikum schienen diese ersten Tieckschen Schriften nicht gehabt zu haben, da sie nach der Ansicht seiner Freunde nur für den „höheren", nicht für den gewöhnlichen Menschen geschrieben waren. Nikolai gab deshalb eine Auflage zu herabgesetzten Preisen heraus, um den „höhern Menschen", wie er spöttisch bemerkte, den Ankauf zu erleichtern.

Tieck, der sich 1798 mit Amalie Alberti vermählt hatte, kam nun auf seinen litterarischen Wanderschaften in Weimar und Jena mit den Koryphäen der Litteratur zusammen, von denen er uns in seiner aparten Weise, die ihn schon auf der Schule charakterisierte, treffende Bilder entwirft.*) Er lebte abwechselnd in Berlin, Dresden und auf dem Landgute

---

*) Wir finden dieselben in dem interessanten Werke über Ludwig Tieck von Rudolf Koepke (Leipzig. 1855, 2 Bde.), welches nach den mündlichen und schriftlichen Mitteilungen des Dichters abgefaßt ist. Koepke gab auch Tiecks „nachgelassene Schriften" heraus (2 Bde. 1855). Eine wohlwollende und eingehende litterarhistorische Skizze über Tieck veröffentlichte Hoffmann (1856). Wichtige Aufschlüsse über Tiecks Beziehungen zu seinen Freunden, und über manche grillenhafte Eigentümlichkeit des

Ziebingen bei Frankfurt a. O., reiste 1805 nach Italien, ohne dort besondern Sinn für klassische und Kunststudien und Empfänglichkeit für die Anregungen der antiken Welt zu zeigen, und fand nach seiner Rückkehr wieder in Ziebingen bei dem Grafen Finkenstein freundschaftliche und gastfreie Aufnahme. Im Jahre 1819 siedelte er nach Dresden über. Schon 1803 hatte ihn ein heftiges Gichtleiden befallen, von dem er niemals ganz wieder befreit wurde, und zu welchem sich später mancherlei nervöse Zufälle, Starrkrampf, Neigung zu fixen Ideen u. dgl. m. gesellten. Es ist bekannt, daß seine Tochter Dorothea, die 1841 lange vor dem Vater starb, diese letzte Neigung geerbt, welche sich bei ihr in schroffer Abneigung gegen das hohle Salontreiben der litterarischen Zirkel trotz aller eigenen litterarischen Thätigkeit und Gelehrsamkeit und im fanatischen Anschluß an die katholische Kirche und fromme Wohlthätigkeitsvereine aussprach.

Das Leben Tiecks ist im ganzen wenig bestimmend auf die Entwickelung seines poetischen Talentes gewesen, sodaß wir den Einteilungsgrund ihrer verschiedenen Epochen nur aus den Dichtungen selbst entnehmen können.

Die erste Epoche Tiecks wird durch seine Romane bezeichnet, die anfangs farblos waren oder in düstere Ungeheuerlichkeit auslief, während seine in Gemeinschaft mit Wackenroder herausgegebenen Erzählungen die Verklärung der Kunst als der absoluten Offenbarung des Menschengeistes zur Tendenz hatten. Seine zweite Epoche ist die Märchen- und Legendenepoche, die Blütenzeit seiner Poesie, die Verherrlichung des Mittelalters im volkstümlichen Geiste, der klarste Ausdruck der romantischen Tendenz, die Phantasie als Form, Inhalt und Selbstzweck, zugleich die satyrische Abwehr gegen die Nüchternheit und Prosa der Aufklärung. In seine dritte Epoche fällt sein kritisches, litterarhistorisches und dramaturgisches Wirken, die Aneignung und Durchdringung von Shakespeare und Cervantes, der Aufbau der Romantik auf allen ihren litteraturgeschichtlichen Voraussetzungen, während die vierte Epoche der Tieckschen Poesie von seinen künstlerisch am meisten abgeschlossenen Erzeugnissen, seinen Novellen bezeichnet wird.

Tieck begann, wie wir gesehen haben, als Primaner mit der Abfassung von Romankapiteln, welche ihn in sehr unwürdiger Weise in die Litteratur

---

Romantikers geben: „Briefe an Ludwig Tieck“, herausgegeben von Karl von Holtei. 4 Bde. (1864.) Die neueste Schrift über Ludwig Tieck, die von der Bildfläche der litterarischen Tagesdebatte fast gänzlich verschwunden ist, gab Hermann Freiherr von Friesen heraus: Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—42. (2 Bde., 1871.)

einführten. Neben dem Fabrikanten Rambach eröffnete ein anderer Lehrer, Bernhardi, ein feingebildeter, satyrischer Kopf, nur wenige Jahre älter, als Tieck, ihm etwas freiere Perspektiven in die Litteratur der Zeitgenossen. So lernte er früh handwerksmäßige Routine, aber auch die leichtfertige Hingebung an alle Improvisationen der Phantasie. Selbständig erschien er in seinen zahlreichen, dramatischen Jugendversuchen: Zaubermärchen, Schäferspielen, der shakespearesierenden „Sommernacht", dem dreiaktigen Schauspiel „Allanoddin", dessen Held ein Insulanerhäuptling von Manilla ist und dessen Tendenz an diejenige der Kotzebueschen Indianerstücke und ihre Verherrlichung paradiesischer Unschuld erinnert. Bedeutender ist das kleine Familienstück „der Abschied" und „Karl von Berneck", dessen Held ein die Mutter mordender Rächer des Vaters ist, wie Orestes. Dieses grelle Schicksalsstück schließt ab mit einem Brudermorde aus brüderlicher Liebe. Die Erzählung „Abdallah" behandelt im orientalischen Kostüm das Don-Juan-Faustgenre; der Ton der Darstellung ist der einer grellen Janitscharenmusik. Das Hauptmotiv, die Verführung des Helden durch einen höllischen Geist, lag auch dem „William Lovell" (3 Bde., 1795 bis 99, neue Aufl. 1813) zu Grunde; obschon hier der höllische Geist sich in einen menschlichen Intriguanten verwandelt hatte. Tieck lehnte sich in diesem Werk, sowohl was den Grundgedanken, als die Briefform und die Grellheit der Ausführung betrifft, an den wüsten Roman von Rétif de la Bretonne: „Paysan perverti" an und lagerte dabei die ganze Zerfallenheit und Hypochondrie seines eigenen Gemütes ab, das ihn mit krankhaften Schreckbildern verfolgte und lange Zeit jeden Lebensgenuß durch immer neuen Ekel am Leben abstumpfte. Im „William Lovell" und „Abdallah" erscheint Tieck als ein Epigone der Sturm- und Drangepoche mit origineller Wendung und Färbung. Die romantische Tendenz ist in diesem Romane in Briefen nicht vertreten, obgleich er den Uebergang aus dem Zeitalter der Stürmer und Dränger, eines Klinger und Lenz, zu romantischen Tendenzen und selbst den Zusammenhang der Werther-Faust-Probleme, mit der jüngeren, im Werden begriffenen Schule deutlich darstellt. Dies merkwürdige Buch, in welchem Tieck viele Herzensgeheimnisse niedergelegt hat und das er den Verirrungen der Zeitgenossen als Warnung gegenüberstellen wollte, giebt psychologische Entwickelungen, die ebenso verfehlt im ganzen und großen sind, wie ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtungen in den kleinen Zügen. Eine Fülle origineller Wahrheiten des Seelenlebens tritt uns in diesem Werke entgegen und erinnert uns oft an die psychologischen Kleinmalereien Balzacs und ihre Vortrefflichkeit. Um so auffallender ist es, daß die Charaktere im ganzen, so glücklich sie

auch angelegt sind, keinen Halt haben und uns durchaus mehr den Eindruck magischer oder verzerrter Figuren der Zauberlaterne, als fester Gestalten machen. Mag nun die Briefform oder der Mangel an plastischer Begabung schuld sein: alle diese Gestalten, selbst diejenigen, welche im Gegensatze gegen den Helden die maßvolle Beschränkung des Lebens darstellen sollen, sind von demselben Wirbel und Taumel der haltlosen Subjektivität ergriffen und beschäftigen sich fortwährend mit grüblerischer Selbstbespiegelung. Wenn uns der Dichter zeigen wollte, zu welchen gräßlichen Resultaten dies Traumleben der schönen Seelen führt, die sich von den Gesetzen des profanen Gewissens und der profanen Sitte emanzipieren, so hätte er in seinem ersten Werke den poetischen Nerv seiner ganzen Schule bloßgelegt. Aber dazu ist er viel zu sehr der Mitschuldige seiner Charaktere. Es ist kein objektiver Dichtergeist, der sich über die Vernichtung seiner Gestalten um so glänzender erhebt; nein, dies weichliche schwächliche Gemüt geht mit seinen phantastischen Ausgeburten zu Grunde. Wohl kann noch in Verbrechen der Schwung und Adel der Seele sich aussprechen; aber diese Niedrigkeit der Gesinnung, die im „Lovell" herrscht, empört das gesunde Gefühl und macht ihn und seine Verbrechen widerwärtig. Die moderne Zerrissenheitsepoche hat keinen Faust-Don Juan hervorgebracht, der mit diesem Giganten der Blasiertheit wetteifern könnte. Glücklicherweise befindet sich die Kriminaljustiz in allen jenen Ländern in einem wunderbaren Schlafe; sonst würde dieser Kandidat des Pitaval schwerlich sein Leben durch drei Bände fristen. Die Extravaganzen der jungdeutschen Schule, vor denen man sich so bekreuzte, können keinen Vergleich aushalten mit den Schreck- und Gräuelthaten eines „Lovell", und ihre Theorien verschwinden vor jener grandiosen Sophistik, mit denen hier das Verbrechen sich brüstet als das Werk eines tiefen Gemüts und Geistes, der nach dem geheimnisvollen Urquell des Lebens sucht. Und dazu noch diese Unselbständigkeit des Helden, der sich durch einen groben Betrüger mystifizieren läßt und seine Verbrechen zum Teile auf Konto dieses geheimen Bundes begeht, von dem man nichts erfährt, als einige lächerliche Schattenspiele! Mag es motiviert scheinen, daß Lovell den Bräutigam des Mädchens ermordet, das er liebt; daß er das Mädchen bald darauf verläßt und dem Selbstmorde preisgiebt: der Vergiftungsversuch gegen seinen Freund Burton, die Verführung der Emilie sind jedenfalls bei weitem nicht genug motiviert, um den Abscheu vor dem Helden zu dämpfen und jene süßweichlichen Gefühlselemente erträglich zu machen, in denen der Dichter während dieser Gräuel und nach ihnen schwelgt. Eine so abstoßende Erscheinung dieser mystische Faust im Abällino-Mantel ist, so

spricht sich doch in der Form dieses Werkes ein bedeutendes Talent aus, das bei konsequenter Verfolgung dieser psychologischen Richtung und geistigen Vertiefung gewiß die jugendlichen Extravaganzen abgestreift und sich zu dauernden Schöpfungen befestigt hätte. Denn der Stil des „Lovell" atmet ein eigentümliches geistiges Parfüm, dessen würzhafte Feinheit und Lieblichkeit eine durchaus originelle Begabung ankündigten. Eine reiche Phantasie, ein dialektisch grübelnder Verstand, der oft durch wunderbar treffende Blicke und Bemerkungen überrascht, machen den „Lovell" trotz der Schwäche der Komposition zu einem interessanten Werke.

Die Einflüsse der Doktrinärs, der Schlegel und Novalis, der innige Umgang mit Wilhelm Heinrich Wackenroder (1772—1798) führten indes Tieck bald in das Gebiet der Kunsttheorie hinüber und riefen jene Mischung von Produktion und Kritik hervor, die seither fast alle seine Werke verunstaltet! Die Phantasie war im „Lovell" frei umhergeschwärmt; sie hatte Gemüt, Welt und Leben in ihre Kreise gezogen, aber nicht ihre eigenen Schöpfungen. Jetzt aber begann sie für die Kunst zu schwärmen und sie anzubeten. Diese Inbrunst des Gefühls, diese Andacht, diese Frömmigkeit bekam einen religiösen Anstrich. Kunst und Religion gingen in einander über. Die Kunst selbst wurde der Inhalt einer neuen Religion, aber bald auch die Religion der Inhalt der Kunst. Das ist das geistige Facit jener Schöpfungen Tiecks und Wackenroders: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), „Phantasien über die Kunst" (1799) und „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798).

Wackenroder, der Sohn eines Geheimen Kriegsrats in Berlin, eine weiche, schwärmerische Natur, hatte schon in der Sekunda des Gymnasiums mit Tieck eine auf der Universität fortdauernde Freundschaft geschlossen. Beide studierten in Erlangen zusammen; die fränkischen Dome und Nürnberger Bauwerke blieben nicht ohne Einfluß auf die Richtung ihrer gemeinsamen Produktion. Die Initiative zu derselben, der Geist der Kunstfrömmigkeit, der sie beseelte, die andächtige Hingabe an die altdeutsche Kunst gehörte Wackenroder an; seine Blätter und Aufzeichnungen wurden nur von Tieck in gleichem Stil, mit der Kunst gewandter Nachdichtung, vervollständigt. Auch fand Tieck, der gewandte Litterat, Titel, Einkleidung und ein empfehlendes Gewand für die Herzensergüsse des Freundes. Wackenroder starb schon 1798, fünfundzwanzig Jahre alt; er gehörte mit Novalis, Körner und Max Waldau zu den verklärten Dichterjünglingen unserer Litteratur.

Der romanhafte Inhalt der gemeinsamen Werke der beiden Jünglinge

ist unbedeutend, indem sich das dialogische Kunstgespräch an einen lockern Faden von Abenteuern reiht. Diese lammfromme Kunstandacht hatte indes eine ganz bestimmte, oppositionelle Tendenz; denn indem ihr Dogma die Wiedergeburt der Kunst aus den Tiefen des Gemütes war, trat sie den antiken Formstudien der Klassiker mit Entschiedenheit entgegen. Deshalb ihre Hinneigung zu den alten Meistern der Malerei und Architektonik! Wenn aber auch die Kunst noch als die höchste Offenbarung des Gemüts hingestellt wurde, so lagen doch die feinen Verbindungsfäden dieses Kunstenthusiasmus mit dem Katholizismus nahe, der als eine Religion der Phantasie diesen Bestrebungen verwandter war, als der bilderstürmende Protestantismus, und so kündigten sie bereits den Uebergang der Romantiker zur alleinseligmachenden Kirche an.

Nach dieser frommen Apotheose der Kunst erschloß Tieck das freie Reich der Phantasie, die sich selbst genug ist, die bunte Märchenwelt. Dies schien anfangs eine rettende That zu sein und wurde von vielen Seiten her mit Jubel begrüßt. Die deutsche Phantasie schien den klassischen Ballast abzuschütteln, frei aus nationalen Tiefen den dichterischen Genius zu entbinden. Die Genesis der Tieckschen Märchendichtung ist übrigens durchaus äußerlicher Art. Dadurch gerade unterscheidet sich Tieck von unsern großen Dichtern, daß er auch in der Epoche seines jugendlichen Schaffens nicht eigenen Antrieben folgte, sondern im Grunde auf Bestellung arbeitete. Tieck vertritt das fabrikartige Litteratentum nach neufranzösischem Muster, bis auf das Zusammenarbeiten mit andern unter irgend welcher Firma. Mit Wackenroder war er noch durch ein Herzensbedürfnis verknüpft, aber in den Beziehungen zu Bernhardi, einem seiner Gymnasiallehrer, einem feinen, humoristischen Kopf, der bald Tiecks Schüler wurde, waltet in betreff der geistigen Erzeugnisse eine Eigentumslosigkeit vor, die an neufranzösische Muster erinnert. Im „Archiv der Zeit“ hatte sich Bernhardi, wie auch Haym mitteilt, wiederholt mit Tiecks Federn geschmückt; Tiecks „Almansur“ annektierte er für seine „Nesseln“; die „Verkehrte Welt“ Tiecks für den zweiten Band seiner „Bambocciaden“ und Tieck selbst mußte ihm ein falsches Zeugnis für die Mitarbeiterschaft an diesem Stücke ausstellen. Zu seinen Märchendichtungen, in welchen Tieck später die nüchterne Verstandesrichtung Nicolais verspottete, erhielt er, durch eine Ironie des Schicksals, die erste Anregung von diesem Buchhändler selbst, der eine Fortsetzung der von Musäus und Johann Gothart Müller herausgegebenen „Straußenfedern“ wünschte und Tieck für dieselbe gewann. Aus französischen Erzählungen wurde anfangs der Bedarf der Sammlung bestritten; dann lieferte Tieck mit seiner Schwester und Bernhardi selbsterfundene Ge-

schichten und zwar alle im Stil der Nicolaischen Aufklärung und Starkgeisterei, ganz nach Bestellung und dabei leichtfertig und unkorrekt hingeschrieben. Für die „Straußenfedern“ war auch eigentlich „Peter Lebrecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten“ (2 Bde., 1796 bis 1797) bestimmt gewesen; der Stoff, die Geschichte eines Hauslehrers, welchem gerade am Hochzeitstage die Braut entführt wird, war französischen Quellen entlehnt. Die Behandlung erinnerte an „Sebaldus Nothanker“; es waren Genrebilder aus dem Leben mit leisem, humoristischen Anflug; allem Abenteuerlichen war der Krieg erklärt. In die „Volksmärchen von Peter Leberecht“ (3 Bde., 1797) dagegen spielte bereits die phantastische Märchenwelt mitherein, sie enthalten die erste Folge jener novellistisch und dramatisch bearbeiteten Volksmärchen, die Tieck später im Phantasus (1812) sammelte. Wie heimatlich gemahnte der „Tannhäuser“, der „Blaubart“, das „Däumchen“! Die klassischen Götter waren mit der Frau Venus als heidnisches Gesindel in den Berg gesperrt, draußen aber in den freien Wäldern lebten Elfen und Feen, Ritter und Knappen, und das Märchen hüpfte, ein bunter Zaubervogel, von Zweig zu Zweig! Das war ein seliges Frühlingsfest der Poesie! Doch bald zeigte sich, daß dieser ganzen Märchenwelt der Hauptreiz des Märchens fehlte: die Naivetät, die durch keine gesuchte Kindlichkeit ersetzt werden konnte. Eine Fülle blendender Einzelheiten, poetischer Stellen, glücklicher Einfälle mochte eine Zeitlang darüber täuschen; doch die Absichtlichkeit, mit der hier die Absichtslosigkeit zur Schau getragen wurde, ließ sich nicht auf die Länge verstecken. Bald wurde auch das Märchen zur Litteraturkomödie verhunzt, dem Produkte einer sehr raffinierten Reflexion! Im „Phantasus“ umgab Tieck seine märchenhaften Produktionen mit einem Rahmen von Kunstgesprächen, welche wenigstens deutlich zeigten, daß diese Märchen nicht für das Volk bestimmt, sondern nur zum Genusse der Theegesellschaften zugerichtet waren; kurz, daß diese Volkspoesie in Wahrheit eine Salonpoesie war. Die Kunstdialoge selbst enthalten wohl manche gediegene Wahrheit; aber dies ästhetische Geschwätz ohne allen tieferen Zusammenhang gab der Wissenschaft wenig Resultate und unterstützte nur die Hohlheit und Halbheit, die sich mit breitem Behagen über Kunst, Theater u. s. f. ergeht, die Kritik zu einer Sache der Konversation, die Litteratur zu einer Sache der Mode macht. Der feine glatte Stil dieser Tieckschen Unterhaltungen blieb ein verführerisches Muster, dem alsbald die Vermischung von Kritik und Produktion in weiteren Kreisen folgte.

Die novellistischen Märchen Tiecks atmen nun einen gewissen grauenhaften Reiz; die Gestalten haben alle ein visionäres Leben; sie sind es

und sind es wieder nicht, und aus dieser dämmerigen Beleuchtung geht ein raffinierter Effekt hervor, der in dieser Art und Weise den eigentlichen Volksmärchen fremd ist. Dabei häuft der Dichter gräßliche und gräuliche Thaten, die in ihrer Zwecklosigkeit einen widerwärtigen Eindruck machen. Man sieht hier gleich, wie die Phantasie, sich selbst überlassen und trunken von ihrer Freiheit, die Grenzen der Schönheit überspringt. Man lese z. B. den „blonden Eckbert oder Liebeszauber", und man wird der einen Kunstrichterin beistimmen, welche ausruft: „Es ist nicht auszuhalten, diese Geschichten gehen zu schneidend durch Mark und Bein, und ich weiß mich vor Schauder in keinen meiner Gedanken mehr zu retten. Es ist geradezu abscheulich, dergleichen zu erfinden." Dies „ungeheuerste Grauen" ist doch nur ein Kitzel der Phantasie, die in krankhafter Weise aufgeregt wird. Der romantische Dichter macht dazu die Geberden eines Taschenspielers, dem ein schwieriges Kunststück gelungen ist und der sich am Erstaunen der Zuschauer weidet. Diesen Eindruck ruft besonders der gefällige und nie extravagante Stil Tiecks hervor, welcher sich durch keine Abenteuerlichkeit des Inhalts aus seinem Takte bringen läßt und gerade durch diesen Kontrast eine doppelte Wirkung erzielt. Die „Geschichte vom treuen Eckhart" läßt Vers und Prosa wechseln und zerstört dadurch die Einheit des Eindrucks. Die „Geschichte der schönen Magdalene" ist mit Lieblichkeit nacherzählt, während im „Runenberg" und im „Pokal" ein Gedanke anklingt, ohne klar hervorzutreten: eine Eigentümlichkeit der Romantiker, die eben im geheimnisvollen Antönen des Gedankens die poetische Magie suchen. Diese poetische Magie, die sich jeder Erklärung entzieht, diese phantastischen Spiegelungen, diese optischen Täuschungen, dies traumhafte Verzaubern der Menschenwelt und dies Herauskehren einer dämonischen Naturgewalt, in welche sich die Seele mit mystischer Andacht versenkt, bilden die Vorzüge der Tieckschen Märchennovellen, Vorzüge sehr kostbarer und gebrechlicher Art, zu deren vollkommenem Verständnis eine eigentümlich organisierte Natur gehört. Noch mehr gilt dies von den zu aristophanischen Komödien umgedichteten Märchen, dem „gestiefelten Kater", der „verkehrten Welt", dem „Prinzen Zerbino". Wir bewegen uns hier im Reiche der absoluten Komik, in welchem die romantische Ironie in vollster Blüte steht. Diese Ironie, welche einem Shakespeare unterzuschieben eine große Keckheit der Romantiker war, ist in den dramatisierten Märchen weiter nichts, als eine stets auf den Dichter zurückschielende Reflexion; es sind die fortwährenden Interpellationen des Dichters, der sein Schaffen belauscht und mit seinen vorlauten Bemerkungen die poetische Debatte unterbricht. Doch diese Art, die komischen Hohlspie-

gel aufzustellen, ruft nur Fratzen hervor. Shakespeares komische Figuren haben alle eine feste Gestalt, einen Schwerpunkt des Charakters, und selbst in den am meisten phantastischen Schöpfungen ist ein Fortgang der Handlung sichtbar, der das Interesse fesselt. Nur seine Clowns repräsentieren die selbstgenugsame, komische Reflexion. In den Tieckschen Märchen aber giebt es nichts als Clowns, und hinter allen diesen Clown-Masken schaut wieder das feinlächelnde Antlitz des Dichters hervor, der dem Publikum nicht oft genug wiederholen kann, daß er allein die ganze Maskerade veranstaltet hat. Der Humor, der z. B. in der „verkehrten Welt“ herrscht, ist doch in Wahrheit die tollste Albernheit; man muß auch in der Komik auf jeden gesunden Geschmack verzichten, wenn man an diesen Ausgelassenheiten Vergnügen finden will. Die poetischen Blumen, die dazwischen wachsen, können sich aus dem Unkraute gar nicht emporarbeiten. Das Ineinanderschachteln einer Komödie in die andere, das Kritisieren der Kritik, diese ganze künstlich geschaffene Verwirrung läuft doch zuletzt auf eine matte Satyre über unsere Theaterzustände hinaus. Der Tiecksche Humor läßt nur Streiflichter auf seine Objekte fallen; es ist ein schwächliches Berühren, kein erfreuliches Treffen. Wie die Gestalten, huschen die Einfälle vorüber: alles komische Schatten ohne Wesenheit. Tieck hat keinen einzigen objektiv-komischen Charakter geschaffen, keinen „Fallstaff“, keinen „Don Quixote“, nicht einmal einen „Pachter Feldkümmel“ und „Rochus Pumpernickel“. Keiner seiner Einfälle ist durch komische Kraft volkstümlich geworden. Seine Figuren, seine Bemerkungen haben meistens einen drolligen Anstrich. Das ist auch der Eindruck, den der „gestiefelte Kater“ macht. Doch man kommt zu keinem ruhigen Genusse der naiven Komik; die Satyren auf die spießbürgerliche Auffassung der Kunst und des Lebens drängen sich vor. Diese Satyren sind aber dem Stoffe des Märchens äußerlich, ebenso wie die Episode des antikisierenden Hofrats Semmelziege im „Däumchen“.

Der Traum ist die freieste Form der Phantasie, und zur traumhaften Selbständigkeit wollen die Romantiker sie erlösen. Ist doch der Traum nach Schubert überhaupt die Emanzipation der unsterblichen Seele, die darin ihre eigenen Wege geht, frei vom Körper! Nach dieser Ansicht der mystischen Philosophen mußte natürlich die Poesie des Traums die höchste sein. Darum wollen uns die Romantiker, wie Tieck es selbst ausdrückt, „in die Empfindung eines Träumenden hineinwiegen.“ Deshalb die dissolving-views, die Nebelbilder, die zerfließenden Gestalten, die verschwimmenden Dekorationen, das ganze Umkehren des Schellingschen realen und idealen Faktors, indem bald die Natur als geistige Macht, bald der

Geist als natürliche Potenz erscheint — deshalb dieser Triumphgesang der launenhaften Phantasie, die sich selbst als das A und O, als die weltschöpferische Macht feiert! Als Opposition gegen die Prosa der Aufklärung, wie im „Prinzen Zerbino", als notgedrungene Reaktion gegen die Nüchternheit, die jeden Schein der Poesie in Leben und Kunst auslöschen wollte, hat dieser dithyrambische Jubel der Phantasie wohl eine einseitige Berechtigung, aber dies ganze poetische Wintervergnügen mit seinen polemischen Schneebällen und phantastischen Schneemännern zerschmilzt doch vor dem ersten frischen Lenztage wahrer Poesie, der das Leben zu festen Gestalten zeitigt! Man hat geträumt, man reibt sich die Augen, und der Spaß ist vergessen! Das ist die Wirkung der Romantik, aber nicht die der Kunst. Aus dieser haltlosen Welt sehnt sich jedes gesunde Empfinden heraus. Wo die ironische Selbstauflösung weniger deutlich hervortritt, wie im „Blaubart", da gewinnen die Charaktere etwas festeren Boden und einzelne Scenen dramatische Spannung. Aber kaum haben wir uns einem bestimmten Interesse hingegeben, durch einzelne Züge menschlicher Wahrheit bestochen, so gemahnt uns gleich wieder eine grelle Unmöglichkeit, daß wir uns in einer traumhaft verzerrten Welt bewegen. Diese faustrechtlichen Ritter sollen sich ja selbst parodieren; die Handlungsweise des „Blaubart" ist absichtlich aus den unsinnigsten Motiven zusammengesetzt, und nur im „Simon", dem einzigen Vernünftigen, der aber als verrückt in ärztlicher Behandlung steht, erkennen wir den Zug einer Ironie, die sich nicht bloß auf das Spiel der Form bezieht, sondern auch einen geistigen Inhalt hat.

Auch in „Prinz Zerbino" oder „die Reise nach dem Geschmack" (1799) scheint es eine Zeit lang, als ob es dem Dichter mit der Satyre auf die Pädagogik der Aufklärung, auf die nüchternen Regeln beschränkter Geschmacksrichter, welche einen praktischen Nutzen der Kunst predigen, Ernst sei. Doch ein solcher Ernst der Satyre würde ja selbst mit dem Fehler behaftet sein, den sie zu bekämpfen sucht. Deshalb muß sie den Stachel auch gegen sich selbst kehren. Die Satyre zeigt sich nur als eine vorübergehende Entladung jenes elektrischen Fludiums der allgemeinen Narrheit, die in allen Köpfen steckt, und ist selbst so verrückt, wie die Verrücktheit, gegen welche sie ankämpft. Selbst der schwebende Garten der Poesie, den Tieck mit bunten Farben in die Luft baut, löst sich zuletzt wie eine Fata Morgana auf! Als ernstgemeintes Asyl echter Poesie wäre er freilich eine unglückliche Erfindung, da er nur eine hölzerne Pegnitzschäferei und einen künstlich fabrizierten Blumenputz enthält. Von einer dramatischen Form ist bei dieser Dichtung natürlich nicht die Rede. Selbst die Scenen-

folge wird ironisiert und der dramatische Zeiger zum Spaß einmal zurückgeschoben, so daß dieselben Scenen wieder zum Vorschein kommen.

Zusammenhängender ist Tiecks größte Märchenkomposition, der „Fortunatus“, dessen Stoff einer solchen phantastischen Behandlung am meisten entgegenkam. Denn das Spiel des Glücks hat etwas Willkürliches, Unberechenbares, Traumhaftes; es ist gleichsam die Phantasie der realen Welt. Hier finden wir auch eine wahre, meist durchschimmernde Grundidee, daß dies äußerliche Glück, das in der Macht des Geldes besteht, kein inneres Genügen schafft. Das unerschöpfliche Geldsäcklein und der unsichtbar machende Hut gelangen wohl auf Augenblicke zur Herrschaft, stürzen aber die Besitzer in immer neue Verwickelungen, und ihr Midasglück wird oft ihr Unglück. Die Komposition kehrt zwar stets zu ihren Voraussetzungen zurück, ist aber doch nicht dramatisch gehalten, sondern episch in einzelnen Abenteuern verlaufend und überhaupt viel zu breit ausgesponnen. Die Charakteristik hält sich nur an recht derbe und handgreifliche Motive, und die Diktion, die oft große, poetische Schönheiten bietet, erinnert an Shakespeare, bisweilen freilich mehr an eine Uebersetzung Shakespeares. Vieles Feine, Ironische, Bezügliche ist im „Fortunatus“ hier und dort zerstreut, aber auch manche barocke Laune bis zur Ermüdung ausgeführt. Man ergötzt sich an vielen poetischen Perspektiven, man hat stets den Eindruck, daß man sich an der Schwelle der echten Poesie befindet, daß ein Dichtergeist uns die Hand reicht; aber ein unbestimmtes Etwas steht dazwischen, und die gewaltsame Magie, die uns bannen soll, stößt uns zurück. Man wartet stets und vergebens auf jenen guten Geist des Maßes und der künstlerischen Begrenzung, der diesen durcheinandergeworfenen Hausrat der Poesie in die rechte Ordnung rückt.

Für das Hohelied der Romantik gilt die „Genoveva“ von Tieck („Leben und Tod der heiligen Genoveva,“ ein Trauerspiel, 1799, neue Aufl. 1820), gleichsam eine dramatische Epopöe des Mittelalters, dessen tiefsinniges Gemütsleben, dessen fromme Begeisterung sich hier nach allen Seiten vor uns entfalten soll. Der Stoff des alten Volksbuches, ein Gemälde der glücklichen und unglücklichen Liebe, der ehelichen Treue und verbrecherischen Leidenschaft, ist indes wenig geeignet, ein umfassendes Panorama des Mittelalters und seiner historischen Kämpfe zu entrollen. Die Einheit der Handlung wird von hause aus durch die ausführliche Darstellung des Kampfes gestört, den Karl Martell mit seinen Franken gegen den Mohrenkönig Abderrhaman besteht, und an welchem sich Genovevas Gatte Siegfried beteiligt, abgesehen davon, daß die Kampfscenen kein künstlerisches Interesse einflößen und überhaupt nur mit äußer-

licher Lebendigkeit geschildert sind. Die Glaubensfreudigkeit des Mittelalters ließ sich wohl ohne diesen scenischen Spektakel darstellen. Shakespeare hat zu viel dramatischen Takt, um ein Gemälde der Herzensleidenschaft mit großen geschichtlichen Begebenheiten so äußerlich zu legieren. Die Tendenz ist hier dem Poeten über den Kopf gewachsen; er wollte zu viel in einem Netze fangen. Die Tiecksche „Genoveva" macht überhaupt einen wunderlichen Eindruck. Der heilige Bonifazius, der mit Schwert und Palmenzweigen den Prolog spricht, ist ein kurioser Kauz, der mit seinen Apostelthaten renommiert und ein Missionstraktätlein der Tragödie vorausflattern läßt. Später hilft er der stockenden Handlung durch unendliche Stanzen über eine unfruchtbare Zeit hinweg und schließt mit einem Sonett. Das erinnert ans Puppentheater! Die Tieckschen Gestalten stolpern alle wie Marionetten auf die Bühne. Die Entwickelung schreitet nicht mit dramatischer Energie fort, sondern durch Kreise lyrischer Stimmungen. Der Charakter Golos, der dramatische Hebel des Stückes, hat durchaus keine dramatische Kraft. Dieser Golo wird unwahr, wenn er wie der Golo des Volksbuches handelt. Ein weiches, ahnungsvolles, zur Mystik hinneigendes Gemüt ist zwar der empfängliche Boden für eine große Leidenschaft, muß aber auf der andern Seite wieder unfähig zu einer Handlungsweise machen, zu der ein gewaltiger Entschluß des Willens gehört. Tieck hatte bei aller Bewunderung Shakespeares nicht eine Spur jener dramatischen Intuition, der sich die innere Notwendigkeit eines Charakters von vorn herein so vollkommen enthüllt, daß jeder Gedanke, jede Handlung aus dem Quellpunkte dieser organischen Einheit wie nach Naturgesetzen hervorgeht. Seine Dramencharaktere sind musivisch komponiert, und die traumhafte Prädestination, in der sie befangen sind, giebt ihnen von Hause aus einen schwächlichen Anstrich. Ein sentimentaler Bösewicht, wie dieser Golo, ist eine ganz unleidliche Figur. Dergleichen hat Shakespeare nie geschaffen. Das ist ein larmoyanter Lump im Kotzebueschen Stil, der durch die mystische Färbung wenig verbessert wird. Auch die meisten andern Gestalten haben etwas Holzschnittartiges und sind nur Schnitzarbeit um den Rahmen des Heiligenbildes. Genoveva selbst ist in alter, treuherziger Färbung noch am besten gehalten. Die Scenen zwischen Golo und Genoveva atmen lyrischen Schwung, der aber oft mehr aus Naturschilderungen, als aus dem innersten Pathos der Leidenschaft hervorgeht und außerdem durch die Lizenzen der Verse, die auf allen möglichen Füßen laufen, mehr gelähmt als unterstützt wird. Wohl spricht aus der „Genoveva" ein poetisches Gemüt in glänzenden, kühnen Bildern, in großer Sinnigkeit und Innigkeit; aber diese Urlaute des Gemüts klingen

oft roh und barbarisch und genügen nicht, die Harmonie eines Kunstwerkes zu schaffen. Wenn in einer Scene Genoveva in langen Stanzen ihr Gemüt austönen läßt, Golo darauf in pathetischer Prosa entgegnet, bis er auf einmal den höchsten Grad der Leidenschaft in elegischen Trochäen ausspricht, die sich plötzlich wieder in Jamben und Daktylen verwandeln, so ist dies nur ein Bild der allgemeinen Verwilderung der Diktion, deren Launenhaftigkeit selbst den Schein innerer Notwendigkeit verschmäht. Auch wird die Tiecksche Naivetät und Frömmigkeit oft kindisch, und die Scenen zwischen Genoveva und ihrem Schmerzenreich sind nur für Gemüter genießbar, die sich absichtlich zu einer süßlichen Harmlosigkeit herabstimmen. Wie geschmacklos sind die Stanzen des heiligen Bonifazius, z. B.

Der Schmerzensreich erwuchs und lernte sprechen,
Das freute nun gar sehr die Mutter sein!
Sie sah, wie ihm Verstand nicht that gebrechen,
Sein kindisch Reden war ihr Freudenschein,
Doch mußt ihr Glücke die Betrachtung schwächen,
Daß nackt einherzog dieser Knabe sein!
So mußten sie sich beid in Blöße zeigen
Und deckten sich mit Moos und grünen Zweigen.

Dies poetische Kinderlallen wiederholt sich öfters in der „Genoveva," welche die Ohnmacht der romantischen Poesie, auf sich selbst ruhende Kunstwerke zu schaffen, um so mehr bekundet, je größer der Anlauf war, den der Dichter in dieser Tragödie nahm.

Mit geringeren Ansprüchen tritt das Lustspiel „Kaiser Octavianus" (1804) auf, das von allen diesen tragikomischen Märchendichtungen Tiecks wohl den Preis verdient, weil sowohl die lyrische und humoristische Ader des Dichters darin am fruchtbarsten sprudelt, als auch einzelne Scenen dramatische Kraft und Spannung haben. Der Kampf zwischen Christen und Sarazenen, der in der Genoveva durch sein schwerwuchtiges Pathos langweilig wird, ist hier mehr in eine heiterphantastische Beleuchtung gerückt. Das alte Volksbuch gab den Faden zu einer bunten, in allen Weltteilen verlaufenden Handlung, die aber doch am Schlusse sich wieder zusammenfügt. Die Tendenz ist die echt romantische, das Mittelalter, die Welt der Phantasie, im freiesten Spiele zu entrollen:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

Glaube, Liebe, Tapferkeit, die Romanze und der Scherz treten schon im Prologe auf als die Lebensmächte der Dichtung. Wir sollen uns voll

Vertrauen der Phantasie überlassen, wie die gläubigen Helden der höheren Fügung; sie wird schon alles gutmachen.

Ist nicht Natur und Kunst und Poesie
Nur unser in dem schönen Sinn des Glaubens?

Aber das feine Lächeln des Herrn Ludwig Tieck hat so viel Skeptisches, daß wir selbst nicht an seinen Glauben glauben. Persifliert er nicht immer seine eigenen Helden hinterdrein? Freilich, ohne diesen starken, ironischen Beisatz würde die faustrechtliche Zeit zu herabstimmend wirken; aber indem wir in moderner Behaglichkeit uns vergnügt die Hände reiben über alle diese unglaublichen Heldenthaten, empfinden wir ja erst, mit welcher Feinheit der Dichter uns ein Schnippchen schlägt; denn sein Gespötte, daß wir uns eine Zeit lang haben täuschen und in ein gewisses Interesse hineinsingen lassen, folgt uns auf dem Fuße nach. Ein Teil seiner Figuren sind nicht dramatische Gestalten, sondern ironische Purzelmännchen, die, ehe man sichs versieht, auf dem Kopfe stehen. So dieser Sultan von Babylon mit seinem gewaltigen Pathos und dem Bildchen von Muhamed, dem er zuletzt den Kopf herunterschlägt! Wie dieser Sultan, der eigentlich nur da ist, um chikaniert zu werden, der wie ein großes Ausrufungszeichen im Stücke steht, zuletzt mit seinen Unterkönigen und ihren Töchtern zum Christentum übergeht: das sind rapide Vorgänge innerer Bekehrung, die dem modernen Missionswesen zum Muster dienen könnten. Dagegen sind andere Zeichnungen wieder mit humoristischer Meisterschaft durchgeführt. Wir rechnen dazu den Pilger und Spießbürger Clemens, der von Anfang an, seitdem er das nackte Knäblein gekauft hat, sich mit ihm weitergeschleppt, die Amme und den Esel gemietet, bis zu seiner letzten Heldenthat durch seine genrebildliche Possierlichkeit das Interesse fesselt. Tiek stellte dem edlen, feurigen, thatendurstenden Rittertume in diesem sonderbaren Kauze das seßhafte, engherzige, nur den Geldinteressen fröhnende Bürgertum gegenüber und führte mit boshafter Ironie aus, wie dies Bürgertum, wenn es sich, durch das vornehme Beispiel angefeuert, zu Thaten aufrafft, höchstens einen Pferdediebstahl ausführt. Von dramatischem Werte sind die ersten Scenen, welche die Eifersucht des Octavianus, die Intriguen seiner Mutter, die Verdammung und Verbannung der Felicitas in lebendigem Schwunge darstellen. Dann sind die Auftritte, in denen sich der junge Florens zum Ritter entpuppt und seinen Mangel an kaufmännischem Talent so glänzend bekundet, indem er seine Ochsen für einen Falken und das ihm anvertraute Geld für ein schönes Pferd hingiebt, von drastischer Wirkung. Auch den Cynismus des Hornvilla, der als Ehemann den Kaiser Octavianus köstlich parodiert, kann man sich

gefallen lassen. Das sind alles glänzende Episoden und Ricochetschüsse des Witzes, welcher als der keckste Sohn der Phantasie und ein ewiger Rebell gegen die vollendete Schönheit der Kunstform auch diese Dichtung zu einem oft sehr würz- und schmackhaften Ragout zerstückelt; denn die Form ist wieder der altenglischen Dramenform treulich nachgeahmt. Zwei Personen sprechen einige Worte in Jerusalem, dann ist man wieder in Paris. Das ist nicht bloß untheatralisch, das ist auch undramatisch. Dazwischen erzählt die Romanze wieder, die hier die Stelle des heiligen Bonifazius in der Genoveva vertritt, was sich überhaupt gar nicht darstellen läßt. Denn die Tierwelt spielt in dem alten Märchen eine große Rolle — der Löwe, der Affe, der Greif, der Falk, der Esel, die Ochsen, alle diese Helden der Raffschen Naturgeschichte, die nur zum Teile bühnenfähig sind, treten auf. Die dramatische Diktion erinnert oft in markiger Einfachheit und humoristischer Beweglichkeit an Shakespeare; ebenso oft aber ergießt sie sich in der breiten südlichen Redseligkeit lyrischer Trochäen, welche „Sonne, Mond und Sterne" im Dienste verliebter Thorheit „verpuffen", oder sie greift im höchsten Aufschwunge nach Stanzen und Sonetten. Während der Provencer Graf sich in der refrainreichen Rhythmik des Jongleurs ergeht, ist Kaiser Octavian zuletzt so elegisch gestimmt, daß er mitten im Schlachtgewühle in Sonetten phantasiert! Schade um diese farbenreiche Phantasie, die alles so durcheinander wirft, daß man oft nicht weiß, ob man die Palette oder das Gemälde vor sich hat!

Ueberhaupt kann die Tiecksche Lyrik, die auch in einem Bande „Gedichte" (1821, neue Ausgabe 1841) selbständig vorliegt, keinen wohlthuenden Eindruck machen. Sie läßt allen Fluß und Schwung vermissen, sie ist in ihren geschmacklosen Lizenzen unerträglich. Wohl fehlt es ihr nicht an Phantasie, aber sie setzt uns alles roh vor. Gedanken und ideale Begeisterung verschmäht sie; aber auch der feine Aether der Empfindung zittert nicht nach in ihren Versen. Nur, wo sie sich in frisches, duftiges Waldleben hineinträumt, trifft sie den lyrischen Waldhornklang. Wo sie volkstümlich wird, fehlt ihr der unbeschreibliche Schmelz, der das Lied in den Herzen einbürgert; wo sie im Reichtume südlicher Kunstformen schwelgt, fehlt ihr die Melodie, Korrektheit und Virtuosität, die allein uns jene Formen wert machen kann. Die Phantasie allein macht nicht den Lyriker, wenn sich nicht die ewigen Melodien lebendig in ihm regen!

Die „Genoveva" und der „Octavianus" waren dramatische Reflexionsstudien, Nachdichtungen Shakespeares im Geiste des Mittelalters. In der That war die Begeisterung für Shakespeare bei Tieck schon seit seiner Göttinger Studienzeit der lebendige Quellpunkt seiner kritischen und pro-

duktiven Thätigkeit. Sein erfolgreiches dramaturgisches, litterarhistorisches und kritisches Wirken ist ebenso aus diesem Mittelpunkte herzuleiten, wie seine Tragödien und Märchen. Er spricht es selbst aus: „Das Zentrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe; alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideen sowie die Natur, alles erklärt ihn, und er erklärt die andern Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich." Ein solches Bekenntnis der Passivität würde ein origineller Dichter nie ablegen; und so liebenswürdig diese Hingabe an einen bedeutenden Genius sein mag, so ist es doch immer fraglich, ob bei solcher Apotheose noch Kritik möglich ist, oder ob eine solche Kritik nicht von Hause aus eine bedenkliche Einseitigkeit herauskehrt. Tieck hat in seinen „dramaturgischen Blättern" (3 Bde., 1826) und in seinen „kritischen Schriften" (2 Bde., 1848) eine vielseitig förderliche Thätigkeit entwickelt; er hat Shakespeare mit unermüdlicher Konsequenz in seinen geschichtlichen Voraussetzungen und philologischen Geheimnissen studiert und erklärt und seine Dichtergröße andachtsvoll verkündigt; er hat ein altenglisches Theater" (2 Bde., 1811), „eine Vorschule zu Shakespeare" (3 Bde., 1823—29) herausgegeben, an gründlichem Quellenstudium und kritischer Einsicht die englischen Erläuterer weit übertroffen; und von seinem Gotte Shakespeare hat er die olympischen Blitze geborgt, um die litterarischen Pygmäen seiner eigenen Zeit zu zerschmettern. Dies Phänomen einer unausgesetzten Verherrlichung, die allerdings wesentlich dazu beitrug, Shakespeare in Deutschland einzubürgern, ist um so wunderbarer, als der große britische Genius für den unbefangenen Blick durchaus nicht die Verwandtschaft mit romantischen Bestrebungen darbietet, wie sie von Ludwig Tieck mit solcher Begeisterung ausgebeutet wurde.

Wenn es auch einseitig ist, wie Vehse, bloß die protestantische Seite Shakespeares herauszukehren, so hat dieser Dichter unleugbar nichts mit den katholisierenden Tendenzen zu thun, mit denen die Romantik kokettiert. Das erwachende, frische und kräftige Nationalgefühl der Engländer war durch die protestantische Freiheit bedingt; diese machte auch zuerst eine Poesie möglich, welche die freie Selbständigkeit des Einzelnen und den Reichtum individueller Charakterzüge in den Vordergrund stellte. Zugleich war dieser Protestantismus erst die Quelle der vollkommenen sittlichen Zurechnungsfähigkeit und setzte dadurch die dramatischen Hebel in den Tiefen des Gewissens an. Man vergleiche Shakespeare mit Calderon, bei welchem die Charaktere nicht frei auf sich beruhen, sondern mit der Substanz des katholischen Glaubens in mystischer Weise zusammenhängen, um diesen

Unterschied einleuchtend zu finden. Die Tiecksche Poesie erinnert mehr an Calderon, als an Shakespeare. Nach dieser Seite hin kann man Tiecks Liebe zu Shakespeare eine unglückliche nennen. Dasselbe gilt von dem großen historischen Sinne Shakespeares, der für Ludwig Tieck ein Buch mit sieben Siegeln war; denn was hatte jene große Poesie einer nationalen Oeffentlichkeit mit den Geheimdichtungen der Romantiker und ihrem ängstlich abgeschlossenen Gemütsleben zu thun? Große Staatsinteressen, klar bestimmte Zwecke, die geschichtlichen Leidenschaften fanden in der Traumwelt der Romantiker keinen Platz. Sie sahen, bei der Anerkennung Shakespeares, von diesem mächtigen Pathos des Inhalts ab und hielten sich an die künstlerische Form, an glückliche Einzelnheiten, an gelungene Darstellungen des Affekts und humoristische Scenen. Dagegen betonte Tieck mit Recht den nationalen Geist in diesen Dramen und wandte sich einer nationalen Wiedergeburt der deutschen Poesie zu, wobei er, wie wir schon gesehen, sich in den Stoffen vergriff oder nur einseitig die Legende und das Märchen wählte.

Wie verhält es sich nun mit der romantischen Ironie? Tieck nennt Shakespeare öfters den ironischen Dramatiker und will ihm dadurch mit rechtem Nachdrucke seine Alles überragende Höhe anweisen. Die Ironie eines „Prinzen Zerbino", eines „gestiefelten Katers" u. s. f. kannte Shakespeare aber nicht, denn diese Ironie ist nur die ohnmächtige Halbheit der Reflexionspoesie. Etwas Anderes ist die Bedeutung eines Humors, der alle Saiten der Menschennatur antönen läßt, das Höchste und Tiefste in wunderbarem Einklange vermählt und das Tragische und Komische wie Schlag und Gegenschlag aus der unendlichen Fülle der individuellen Eigenheit heraufbeschwört. Dieser Humor löst aber nicht wie die romantische Ironie seine Gestalten wieder auf; im Gegenteil, die Willkür des Dichters verschwindet hinter der Notwendigkeit seiner Charaktere. Die Gestalten lösen sich vollkommen los und gehen ihren festen Gang durch die Welt. Die geschichtlichen Tragödien Shakespeares, die Tragödien der Leidenschaften zeigen uns stets den ernsten Kampf sittlicher Interessen. Im Lustspiele tritt das freiere Spiel des Humors ein, aber auch hier walten stets bestimmte Zwecke und eine wenn auch oft lockere Intrigue. In der phantastischen Zauberwelt seiner dramatisierten Märchen aber scheint allerdings die Phantasie ohne alle Einschränkung sich am Spiele ihrer Gestalten zu erfreuen, gleichsam ihrer Zeugungskraft ein freies Genüge zu gönnen; aber auch hier hat die Komposition, besonders im „Sturm", dramatischen Halt und geht nirgends in ironische Selbstauflösung über. Dennoch sind gerade diese Märchen die Musterdichtungen der Romantiker, aus denen sie eine

Theorie abstrahierten, die sich schon auf Shakespeares übrige Schöpfungen nur mit Gewaltsamkeit anwenden ließ. Am bezeichnendsten ist hier die Abhandlung Tiecks über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren." Hier nennt es Tieck die größte unter den dramatischen Vollkommenheiten, daß Shakespeare „die Phantasie, selbst wider unsern Willen", so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik mit allen Begriffen unseres aufgeklärten Jahrhunderts vergessen und uns ganz dem schönen Wahnsinne des Dichters überlassen; daß sich die Seele nach dem Rausche willig der Bezauberung von neuem hingiebt, und die spielende Pantasie durch keine plötzliche und widrige Ueberraschung aus ihren Träumen geweckt wird. Daran schließt Tieck eine Aesthetik des Traumes, dessen Geheimnisse der Psycholog Shakespeare erlauscht haben soll, und giebt deutlich zu verstehen, daß er dies „Festhalten in der bezauberten Welt", in einer „unaufhörlichen Verwirrung" eigentlich für die höchste Aufgabe der Dichtkunst halte. Dies „Festhalten in der bezauberten Welt" gelingt Shakespeare allerdings, weil er, wie Tieck sehr richtig nachweist, mit einer gewissen magischen Konsequenz verfährt; aber der romantischen Ironie mußte es mißlingen, weil sie selbst fortwährend jede Illusion unterbricht. Die Zergliederung der Shakespeareschen Hauptwerke, eines Lear, Othello, Hamlet, geschieht von Tieck mit dem feinsten anatomischen Takte, allerdings immer unter Voraussetzung der unbedingten Herrlichkeit und Meisterschaft Shakespeares und mit einer zu Paradoxien hinneigenden Grillenhaftigkeit, wie dies besonders bei der höchst gesuchten Erklärung des Hamlet-Monologs hervortritt. Auch bleibt er stets den genauen Nachweis schuldig, wo denn in diesen großen Tragödien der Leidenschaft die romantische Ironie durchschimmere. Unter den kritischen Bemerkungen Tiecks sind viele treffend; er dringt auf Natur und Wahrheit in Dichtung und Darstellung; er opponiert gegen hohle Deklamation, gegen die leeren Aeußerlichkeiten des Bühnenpomps; doch wird er in seinen Ausstellungen, einem Houwald u. A. gegenüber, oft kleinlich pedantisch, wie er überhaupt die kritische Kleinkrämerei in der Theaterkritik, die einem Lessing fern lag, in Deutschland hervorgerufen hat. Shakespeare ist in den kleinen Motiven keineswegs so taktfest, wie Tieck es glauben läßt; aber dort müssen geistvolle Kombinationen nachhelfen, während bei den neuern Dramatikern nur die Lücken aufgespürt werden. Mit der deutschen dramatischen Litteratur war Tieck fortwährend überworfen. Seine Antipathie gegen Schiller und dessen „hochtönendes" Wesen spricht aus jeder Zeile; er hat das wahrhaft volkstümliche Element in Schiller nie verstanden; denn er hatte keinen Sinn für eine große ethische und politische Gesinnung. Er sagt von ihm, daß er unmittelbar aus Goethe hervorgegangen

sei, eine ganz absurde Behauptung. „In der Uebertreibung der deutschen Weise war früh ein Verkennen derselben, und es meldete sich im Zarten und Schönen, sowie im runden Tone der Tragödie auch schon etwas „spanischer Seneca." „Dieser Ton, „mit Grübeln und Denken im Fühlen und der Leidenschaft", ist neuerdings der volksmäßige, allgemein beliebte und verstandene geworden. „Dieses Spanische, was sich in Schillers Arbeiten häufte, am meisten in der „Braut von Messina" (wenn auch etwas Gorgonismus der Gesinnung in allen Werken ist), mußte, wenn es so unbedingt durchdrang, von selbst zu den Spaniern führen" („Krit. Schriften" 2. S. 247). Er macht Schiller zum Vertreter „dieses ungermanischen Elements, dieser Form, uns fremd an Sitte, Gesinnung, Gesetz und Lebensverhältnis." Diese kecke Stelle über Schiller ist für die romantische Aesthetik bezeichnend! Schiller kommt den Romantikern spanisch vor; sie können die Thatsache nicht leugnen, daß er der „Liebling der Nation" ist, und nennen ihn „ungermanisch." Man sieht hier wieder die eigentümliche Ansicht von Volkstümlichkeit, welche die Romantiker sich zurechtgemacht. Es ist aber doch eine Ironie des Schicksals, daß die Tiecksche „volkstümliche" Genoveva längst vergessen ist, während die „ungermanischen" Dichtungen Schillers noch immer die Nation begeistern. Goethe wird von Tieck dagegen der wahrhaft deutsche Dichter („Goethe und seine Zeit", 1828) genannt, obgleich er mit vieler Schärfe nachweist, wie allen seinen Dramen das eigentlich Dramatische fehlt. Klopstock ist nach Tieck ein vorwiegend orientalischer, Wieland ein französischer und Lessing gar kein Dichter! Was hätte wohl der Kritiker Lessing zu einer „Genoveva" und einem „Octavianus" gesagt? Ifflands „rührende Trivialitäten, lange und leere Spiele", Kotzebues „sehr beschränktes" Talent werden nur beiläufig erwähnt. Die deutsche Litteratur ist mit einem Worte undeutsch, und wodurch soll sie zur deutschen gemacht werden? Etwa durch Shakespeare, Calderon, Dante und Cervantes? In diesen komischen Widersprüchen treiben sich die Romantiker umher.

Auch die deutsche Bühne soll nach dem Muster der altenglischen regeneriert werden. Dies war eine Lieblingsgrille Tiecks. Er hatte die Einrichtung der Shakespeareschen Bühne genau studiert und fand in ihr ein Gegengift gegen das Uebergewicht des dekorativen Elements in den neueren Dramen und gegen „die Störungen, welche durch die Verwandelungen hervorgerufen worden." Auch diese Grille läßt sich auf die romantische Emanzipation der Phantasie zurückführen. Sie sollte nicht durch vorgemalte Dekorationen beschränkter werden, sie sollte nach leichten Andeutungen hin frei und selbstthätig sich die Scene erschaffen. Auf diese „poetische

Bühne" waren auch wohl die Tieckschen Dramen berechnet, die indes durch ihre innere Haltlosigkeit auf jeder Bühne der Welt durchgefallen wären. Steht dies Undramatische und Untheatralische der Tieckschen Dramen, welche eben auf die Aufführung verzichteten und dadurch ein höchst verderbliches Beispiel für jüngere Genialitäten gaben, nicht im ergötzlichsten Widerspruche mit vielen Behauptungen des Kritikers Tieck, besonders mit dem Tadel, den er gegen Schiller ausspricht, „daß seine Bühnenstücke zu wenig auf die Bühne selbst Rücksicht nehmen („Krit. Schriften" 2. S. 349).

Die kritischen Schriften Tiecks zeichnen sich übrigens durch eine große Klarheit und Eleganz des Stils aus, durch welche die Schärfe vieler Urteile für den oberflächlichen Blick gemildert wird. Dennoch fühlt man stets, daß hier nur persönliches Wohlgefallen oder Mißbehagen eines feinen aber einseitig gebildeten Kopfes entscheidet. Förderlicher waren Tiecks litterarhistorische Bemühungen, welche großen Fleiß und gründliche Gelehrsamkeit verraten. Für die Kenntnis der englischen und spanischen Litteratur und ihre Vermittelung mit dem deutschen Geiste, sowie für die Durchforschung alter deutscher Litteraturschätze und für die Geschichte des deutschen Theaters hat er die bedeutsamsten Anregungen gegeben. Seine Uebersetzung des „Cervantes" ist meisterhaft. Die Herausgabe der „altdeutschen Minnelieder" (1803) lenkte die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf altdeutsche Forschungen hin. So lag der Kosmopolitismus und die Weltlitteratur in diesen phantasievollen Köpfen dicht neben dem nationalpatriotischen Streben, ein Streben, das allerdings in die Dämmerung der Zeitferne zurückging und das Nationale mit dem Mittelalterlichen verwechselte. Die Herausgabe der Schriften von Lenz, Kleist und Novalis gab Veranlassung zu geistvollen Einleitungen, unter denen wir die vortreffliche Kritik der Kleistschen Werke hervorheben. Lenz war mit seinem oft tollen Humor gleichsam ein Vorläufer der Romantik. Die jüngeren Schützlinge Tiecks, z. B. v. Uechtritz, haben die Erwartungen des Kritikers nicht gerechtfertigt.

Die Tieckschen Kritiken führen unmittelbar in seine „Novellen" hinüber, in denen eine kritische Ader fortwährend vibriert, und welche auch die passendste Form für eine Reflexionspoesie von mäßigem Umfange und beschränkter Kraft sind. Die Einsicht Tiecks, daß der echte Dichter der Sohn seiner Zeit sei, daß sich das Beste des Jahrhunderts in seinen Produktionen spiegle, eine Einsicht, die Tieck öfters, besonders in seiner Abhandlung: „Zur Geschichte der Novelle," ausspricht, mit der aber seine früheren Schöpfungen in ihrer mittelalterlichen Restaurationspoesie wenig harmonieren, mußte zuletzt doch den Dichter bewegen, nach Goethes Vorgang auch den

Kreisen des modernen Lebens seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und die Ironie, die sich als poetisches Universalmittel nicht bewährt hatte, in beschränkteren Dosen wirksam den kranken Zuständen der Gegenwart zu verabreichen. Das Jahr 1819, in welchem Tieck aus der ländlichen Einsamkeit Ziebingens nach Dresden übersiedelte, bezeichnet ungefähr die Epoche, in welcher der Dichter gewissermaßen mit seiner litterarischen Vergangenheit brach und die Grundsätze seiner eigenen Schule zu verleugnen begann. Die Reisen nach Paris und London, die er nicht lange vorher im Interesse seiner dramaturgischen Studien unternommen, hatten ihn in nähere Beziehung mit dem großen Welt- und Völkerleben gebracht, dem gegenüber die mit Vorliebe gepflegten phantastischen Schrullen nicht Bestand haben konnten. Durch seine Stellung als Dramaturg des Dresdener Hoftheaters kam er in fortwährende Berührung mit der praktischen Bühne der Gegenwart, deren Anforderungen gegenüber ihm die scenische Unmöglichkeit seiner dramatischen Phantasiegebilde einleuchten mußte, wenn er sich auch noch der Selbsttäuschung hingab, einen „Fortunatus" und „Octavian" durch Einrichtung und Bearbeitung bühnengerecht machen zu können. Seine liebenswürdige Persönlichkeit und sein seltenes Vorlesertalent machten sein Haus zu einem gesuchten Mittelpunkte der Dresdener Gesellschaft, und seine Leseabende versammelten dort einen auserwählten Kreis, der den Dichter selbst allmählich in seine eigenen gesellschaftlichen Interessen hereinzog. So fand er in seinem Salon die Persönlichkeiten, die sich zu Helden der „modernen" Novelle eigneten, und wurde durch seine Umgebung selbst auf das Gebiet hingedrängt, auf welchem seine Muse von jetzt ab heimisch werden sollte. Die Muster der Italiener und Spanier gaben ihm mehr als die oberflächlichen Erzählungsskizzen eines Laun, Clauren und anderer Zeitgenossen, die Form für die Novelle, für die er auch eifrig nach einer theoretischen Begründung suchte. Die Novelle soll nach seiner Ansicht sich dadurch aus allen andern Aufgaben hervorheben, daß sie einen großen oder kleinen Vorfall ins hellste Licht stellt, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. In den Novellen, die er nach dieser ästhetischen Grundanschauung verfaßte, gab Tieck thatsächlich das romantische Prinzip auf und machte den Uebergang zur modernen Poesie, welche sowohl ihren Stoff aus der Gegenwart nimmt, als auch der Form ohne allen Uebermut einen festeren Gang und eine geregelte Entwickelung giebt. Hatte Tieck früher gegen die antike Bildung unserer Klassiker das Mittelalter poetisch aufgeboten, so stellte er jetzt das moderne Leben der deutschhellenischen Kunstrichtung gegenüber, worin ihm Goethe selbst in seinen Romanen vorangegangen war. So lobenswert die Tendenz dieser Anfänge auch war, so

waren sie doch zu schwächlich, um durchgreifende Erfolge zu erringen. Zunächst genügte die Form der Novelle nicht, um gegen Kunstgattungen des höheren Stils wirksam zu opponieren. Die Mehrzahl fand in diesen Novellen nur einen Anschluß an Laun und Clauren, mit größerer Feinheit und Bildung, aber ohne wesentlich verschiedene Bedeutung. Dann reichte auch das Talent Tiecks um so weniger aus, als es in seine alten Kaprizen öfters zurückfiel. Wohl hatte das Aufgeben eines falschen theoretischen Standpunktes die Verjüngung der schöpferischen Dichterkraft zur Folge, aus der jetzt festere und lebenswerte Gestalten hervortauchten und eine blühende Gedankenwelt im Schimmer der Phantasie, welche ewige Lebensfragen, den Kampf der sinnlichen und sittlichen Natur, der freien Neigung und gesetzlichen Einschränkung, der Kunst und des Lebens in ihrem Schooße trug. Tiecks „Tischlermeister", das „Dichterleben", der „Kampf in den Cevennen", selbst die „Vittoria Accorombona" gehören zu seinen besten Schöpfungen, in denen er nach einem langen phantastischen Bildungsprozesse zu seinen Anfängen und ihrer realistischen Tüchtigkeit zurückkehrte. Dennoch behielten seine Konzeptionen etwas Schwächliches und auch seine Charaktere etwas Träumerisches und Energieloses. Dazu kam der Grundfehler der romantischen Richtung, das Zurückkehren der Litteratur in ihre eigenen Kreise, das Kunst- und Litteraturgespräch, das die Erzählung selbst oft ganz in den Hintergrund drängte. Auch das Hereinragen einer abenteuerlichen, gespenstigen Welt ist in diesen Novellen als dauernder romantischer Niederschlag zurückgeblieben. Dagegen enthalten sie eine Fülle geistvoller und sinniger Betrachtungen und manches liebliche Natur- und Lebensbild in anmutig-träumerischer Beleuchtung.

„Der junge Tischlermeister" (1836) weist den Zusammenhang der letzten und ersten Epoche Tiecks am deutlichsten nach, indem die Novelle von Tieck schon 1795 unter dem Einfluß Wilhelm Meisters entworfen wurde. Die poetische Verklärung des Handwerkerstandes zeigt die volkstümliche Tendenz der Romantiker, der sich aber alsbald wieder auflöst, indem dieser Tischlermeister Leonhard durch seine ganze Bildung und durch die innige Freundschaft mit dem Baron über den eigentlichen Handwerkerstand hinausragt. Dadurch ist der Kontrast der Stände, sind ihre Beziehungen von hause aus verworren, und das Interesse konzentriert sich mehr um die Bildungs- und Herzensgeschichte des Tischlers, der in der aristokratischen Nonchalance seiner Liebesabenteuer den deutsch-bürgerlichen Sinn vollkommen verleugnet. Der Roman ist ein „Wilhelm Meister" in noch höherer Potenz. Auch das Theaterwesen, das dem Dichter Gelegenheit zur Auseinandersetzung seiner altenglischen Grillen giebt, erinnert

daran. Die Handlung selbst ist dürftig, und die gemütliche Art, mit welcher dieser Tischler zweimal die Ehe bricht, ohne irgend eine Interpellation des Dichters befürchten zu dürfen, zeugt von der originellen Lebensanschauung der Romantiker. Diese „Charlotte", ähnlich wie die „Rosalinde" im „Dichterleben", soll uns offenbar den Uebermut jugendlicher Lebensfülle schildern, den Liebreiz einer witz- und genußsprühenden Weiblichkeit, welcher die Treulosigkeit und die Neigung zum Wechsel angeboren sind. Wir sollen hier vor diesem unergründlichen Naturrätsel staunen, vor dieser Vermischung des Liebenswürdigen und Verächtlichen, vor diesen Erscheinungen, die einmal nicht anders sein können, als sie sind. Leider aber fehlt den Tieckschen Phrynen jeder Schimmer von Idealität. Sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von den graziösen Frauenbildern Shakespeares, bei denen Witz und Humor selbst im unbeschränktesten Aufsluge sich doch noch dem Gesetze einer schönen Sittlichkeit fügen. Wo aber der Dichter den sittlichen Taktstock mit Füßen tritt, da darf man sich auch nicht über ästhetische Dissonanzen wundern. Alles, wie es geht und steht, darf der Dichter nicht aus dem Leben aufgreifen, am wenigsten aber mit einer gewissen Vorliebe die ungeschminkte Gemeinheit schildern. Tieck beweist stets einen feinen Verstand, aber kein feines Gefühl: daher das Abstoßende und Widerwärtige in vielen seiner Schöpfungen. Am besten gelingen ihm noch drollige Charaktere, wie der Magister. Der Stil dieser Novelle ist vortrefflich, die Zeichnungen sind höchst anschaulich und ansprechend, und ein liebenswürdiges Spiel der Phantasie schlingt um den Rahmen der einfachen Handlung eine Fülle von Arabesken der Empfindung, des Gedankens und eines oft drastischen Humors.

Von den minder umfangreichen Novellen sind viele in ihrer Art Kunstwerke zu nennen, und es ist zu bedauern, daß die reiche Phantasie des Dichters so spät zu künstlerischem Abschlusse gelangte. Das Gewebe dieser kleineren Novellen ist meistens dramatisch, ineinandergreifend. Den Hauptfaden schlägt zuletzt immer der Zufall ein, der stets in überraschender, nie unmotivierter Weise hereintritt. Die romantische Ironie hat ihren subjektiven Standpunkt verlassen, sie ist zur Ironie des Weltlaufs geworden und insofern berechtigt, als sie nur die Auflösung verkehrter Richtungen darstellt, die eben durch den Zufall bewirkt wird. Wohl schimmert noch bisweilen die romantische Ansicht durch, daß alles Spiel, Traum, Lüge, Wahnsinn sei; doch in den Thatsachen siegt der gesunde Verstand über Spuk und Unwesen. Alle diese Novellen haben eine bestimmte Tendenz, die ihnen indes nicht äußerlich angehängt, sondern mit ihrem organischen Leben verwachsen ist. Mit feiner Witterung spürte

Tieck das Ungesunde, Verkehrte vieler Zeitrichtungen heraus, und zögerte nicht, gegen Verirrungen der Phantasie aufzutreten, an denen er selbst beteiligt gewesen. Am meisten „romantisch" ist wohl die Novelle: „die Reisenden", in denen der Wahnsinn fast zur absoluten Herrschaft gelangt, so daß die Vernünftigen selbst verrückt erscheinen. Dennoch liegt die tiefe Wahrheit zu Grunde, daß in jedem Menschen irgend eine Anschauung lebt, welche in bedenklicher Weise an den dämonischen Kreis der fixen Ideen grenzt und nur eines Anstoßes bedarf, um in ihn hinüberzugreifen. Die phantastische Buntheit dieser Saturnalien ist sehr lebendig dargestellt, und die Ergiebigkeit der Tieckschen Phantasie an sonderbaren Einfällen bewundernswert. Aehnlich wird in „der Gesellschaft auf dem Lande" die Macht der Lüge geschildert, welche aus der treuherzigen Gemütlichkeit zuletzt als Mephistopheles heraustritt und „des Pudels Kern" in unerwarteter Weise offenbart. Auch hier liegt die feine Beobachtung zu Grunde, daß joviale und anscheinend biedere Charaktere oft dem Lügenteufel am meisten verfallen sind, wie überhaupt das Hineinleben in eine durch die eigene Phantasie aufgebaute Lügenwelt zuletzt den Täuschenden selbst zum Getäuschten macht und für ihn Wahrheit gewinnt. Im „Alten vom Berge" wird das Gold als die dämonische Macht geschildert, welche alle Verhältnisse des Lebens zerrüttet, während im „Jahrmarkt" das bunte Durcheinander der Welt selbst, das Verlieren und Finden, die Maskerade des Zufalls den Mittelpunkt des Ganzen bildet, das an glücklichen humoristischen Episoden reich ist: man lese z. B. die satyrische Schilderung des allegorischen Musterparks. In anderen Novellen, die bisweilen auch nur auf den täglichen Bedarf des Lesepublikums berechnet sind, tritt die Grundidee weniger scharf hervor. Es sind Gespenstergeschichten, wie „die Klausenburg", „Pietro von Albano" u. a., oder Karikaturen des Philistertums, wie „die Vogelscheuche", oder Reminiszenzen aus dem „Phantasus", wie „die Reise ins Blaue". Bedeutender sind die Kunstnovellen, wie „die Gemälde" und „die musikalischen Leiden und Freuden", in denen sowohl des Künstlers Erdenwallen in humoristischer Weise geschildert, als auch Malerei und Musik in mancherlei neuen und originellen Reflexionen beleuchtet werden. Besonders gehören „die Gemälde" zu den abgerundetsten Novellen und der Charakter des Eulenböck zu Tiecks glücklichsten Griffen ins Leben. Gegen den Pietismus, gegen die Koketterie mit Liebe und Glauben und die Selbstüberhebung der frommen Eitelkeit ist „die Verlobung" gerichtet, während in „den Wundersüchtigen" der Mystizismus und Mesmerismus, insoweit er auf betrügerischen Spekulationen beruht, gegeißelt wird, ohne daß indes

der Dichter den Thatsachen des Somnambulismus die Anerkennung versagt. In beiden Novellen ist die Satyre scharf und treffend. Dies gilt durchaus nicht von den politischen Novellen wie z. B. „der Wassermensch", „die Ahnenprobe", in denen der Standpunkt des Dichters ebenso einseitig wie schwächlich ist. In „Eigensinn und Laune" versuchte der Dichter die Verkehrtheit der neuen sozialen Richtungen und der jungdeutschen Schriftsteller zu geißeln; ein Versuch, der schon deshalb mißlingen mußte, weil diese Satyre sich gegen seine eigenen Werke kehrte, welche, was sittliche Zügellosigkeit betrifft, keinen Vergleich zu scheuen brauchen. In der That ist diese Emmeline eine echt Tiecksche Figur im Stile seiner Charlotten, und die Voraussetzungen und Verwickelungen der Novelle sind gerade nicht unsittlicher, als wir sie bei Meister Tieck gewöhnt sind. Ueberhaupt waren die Tieckschen Novellen selbst ein Bildungsferment dieser modernen Litteratur in ihrer ersten Phase, welche von der romantischen Schule viel Verwerfliches mit überkam.

Die historischen Novellen Tiecks sind zu sehr aus subjektiven Stimmungen herausgearbeitet, als daß sie einen festen, runden Guß und vollkommen klare Umrisse zeigen könnten. Eine Dämmerung, ein Nebel umgiebt sie, in welchem zwar die Sonne der Phantasie mit blitzenden Lichtern spielt, der aber keiner Gestalt heitere Klarheit und harmonische Vollendung gönnt. Die geistvolle Reflexion unterbricht oft zur Unzeit die Handlung und bringt Fremdartiges in breiten Ergüssen hinzu, was nur gewaltsam dem Ganzen eingefügt werden kann.

Man darf nicht alle willkürlichen Strömungen der Phantasie in den Roman ausmünden lassen, ohne damit den geschichtlichen Hintergrund zu verwaschen und die poetische Illusion zu zertrümmern. Tiecks Phantasie ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, viel zu sehr geneigt, phantastische Charaktere zu schaffen, welche selbst wieder nur Organe des Poeten sind, um eine vollendete Welt vor uns hinzustellen, in deren Krystallspiegel die Idee sich bricht. Sein „Aufruhr in den Cevennen" (1826), das Werk, in welchem er den bedeutendsten Anlauf nahm, ist wohl reich an glänzenden Schilderungen, an feiner Dialektik der religiösen Empfindungen, aber es blieb ein Fragment; der Dichter erlag seiner Aufgabe, da ihm die Energie fehlte, das große historische Leben in allen seinen Voraussetzungen zu bewältigen. Der „Hexensabbath" ist eine mißlungene Studie, denn das Grelle und Gräßliche in dieser Novelle interessiert nicht einmal, da der Dichter den Knoten in spannender Weise weder zu knüpfen, noch zu lösen vermochte. Wie im „griechischen Kaiser" müssen einzelne humoristische Episoden die Kosten der Unterhaltung tragen. Mehr

zuhause fühlt sich Tieck in jenen Novellen, in denen ein Poet selbst der Held ist und die Handlung in die Tiefen des Dichtergemüts verlegt wird. Das „Dichterleben“ (1826), das aus Tiecks eifrigsten Studien hervorblühte, hat ein regeres Leben, einen wärmeren Pulsschlag der Begeisterung und ist mit großer Andacht und Weihe komponiert. Die wüsten Dichtergestalten Marlow und Greene, die vor dem Genius eines Shakespeare zusammenbrechen, treten in phantastischer Wildheit und Ueberschwenglichkeit in den Vordergrund; aber diesem Shakespeare selbst fehlt die markige Energie seiner Dichterkraft; er ist eine bloße Studie, aus lauter negativen Vorzügen zusammengesetzt, er ist ein Nachbild der romantischen Reflexionspoeten; ihm fehlt die Kraft, die das Leben unterwirft und gestaltet. Tieck hat allerdings mit Shakespeare die sinnige Reflexion gemein, die Feinheit der Beobachtung; doch aus solchen musivischen Zügen ersteht noch nicht das volle Bild des großen Dichters. Die Rückkehr Shakespeares in seine Familie ist am ergreifendsten geschildert, während die Verwickelungen, in welche Shakespeare mit Southampton gerät, und seine Liebe zu Rosalinde ein geringeres Interesse einflößen. „Der Dichter und sein Freund“ ist eine schwächere Studie, eine biographische Nachdichtung der Sonette. „Des Dichters Tod,“ eine Novelle, deren Held der Dichter der Luisiade, Camoens, ist, zersplittert sich zu sehr in Kunstgesprächen, in weichmütigen Lebensreflexionen und in Schilderungen eines geschichtlichen Ereignisses, das zu entlegen ist, zu sehr der Spezialgeschichte angehört, um die Aufmerksamkeit zu fesseln.

Das letzte größere Werk Tiecks, die „Vittoria Accorombona“, (1840) zeigt uns, wie sich der Dichter auf einmal in den Mittelpunkt der sozialen Fragen und Probleme begiebt, welche durch die neufranzösische Litteratur und das junge Deutschland angeregt worden waren. Er wollte den modernen Stürmern und Drängern zeigen, daß das Wesentliche ihres Treibens eigentlich in seinen Werken schon latent sei, und daß er nur die Drucker der Tendenz selbst aufzusetzen brauche, um als der Koryphäe dieser modernen Richtung zu erscheinen. In der That erkannten die Jungdeutschen alsbald durch eifrige Kommentare dieses Emanzipationsromans seine Bedeutung an. Das letzte Werk Tiecks ist in Wahrheit der Pendant zu seinem ersten. Die Vittoria ist der weibliche William Lovell, das verpfuschte Weib, wie jener der verpfuschte Mann, und ein Konglomerat von halbmotivierten Gräuelthaten bildet die Arabesken zum Glorienbilde der idealen Weiblichkeit, wie es die Phantasie Tiecks jetzt aus einer Mosaik aller seiner bisherigen Phrynen im Heiligenscheine tendenziöser Beleuchtung gestaltete. Das Institut der Ehe wird einer auflösenden, ironischen Dialektik

preisgegeben. Zunächst will Vittoria gar nicht heiraten und verachtet die Männer. Sich ihnen zu ergeben, scheint ihr unwürdige Gemeinheit. Weniger gemein dünkt es ihr indes, aus äußeren Rücksichten eine freie Ehe mit einem Kardinal zu schließen, denn die Form der Ehe ist ihr verhaßt. Dann heiratet sie aber doch aus Konvenienz einen geistig beschränkten Mann, den sie verachtet. Sie steht so hoch, daß sie nicht tief genug fallen kann. In der Ehe erwacht ihre Liebe zu einem „göttlichen", einem „wahren, wirklichen Manne", dem Herzoge von Bracciano, der zwar seine Frau ermordet hat und auch den Mann der Vittoria ermorden läßt, aber doch der würdige Gegenstand ihrer nun gänzlich hingebenden Liebe bleibt. Die Nemesis, die Tieck am Schlusse heraufbeschwört, lächelt sehr ironisch. Vittoria wird ermordet; doch muß sie sich vor dem gedungenen Mörder, der sie umbringt, vorher entkleiden, sich gewaltsam im Tode prostituieren. Man glaubt den gestiefelten Kater hinter den Kulissen prusten zu hören und weiß nicht, ob sich der greise Dichter mit diesem Werke bloß einen Spaß gemacht hat. Doch nein, es ist ihm Ernst damit, so sehr es dem ironischen Standpunkte mit irgend einem Inhalte Ernst sein kann; er hat ein keckes Wort über die Emanzipation mitgesprochen, und was das junge Deutschland noch mit einer gewissen Schüchternheit wie eine „blöde Jugendeselei" verkündete, das setzte er mit großer Gründlichkeit und Dreistigkeit auseinander, mit Schwung, Bestimmtheit und Klarheit in jeder Wendung und mit dem mustergültigen Ausdrucke souveräner Verachtung, wie sie die selbstherrliche Phantasie und die unumschränkte Poesie des Herzens gegen die gemeinen Institutionen der bürgerlichen Lebensprosa hegt.

Mit diesem romantischen Kernschusse schloß Ludwig Tieck seine litterarische Thätigkeit, deren ausführliches Bild zu entwerfen für den Litterarhistoriker um so unerläßlicher ist, als alle Richtungen und Lebensfragen der Romantik sich in ihm abspiegeln, und er im guten und bösen einen weitreichenden, mittelbaren Einfluß ausgeübt, obwohl unmittelbar an seinem poetischen Quell nur das exklusive Publikum der Salons geschöpft hat. In der letzten Zeit seines Lebens war der Dichter freilich durch sein körperliches Befinden, durch die Gicht, die ihn seit seiner Jugend nie ganz verlassen, aus dem Salon verbannt und an sein Studierzimmer gefesselt. Glücklicherweise brauchte er dabei nicht mit der Not des Lebens zu kämpfen; denn im Jahre 1842 hatte ihn der König von Preußen mit dem Titel eines Geheimen Hofrats nach Berlin berufen und ihm eine sorgenfreie Stellung gegeben. Im Gespräch blieb er stets fein, liebenswürdig, interessant nach den einstimmigen Berichten aller, die bei ihm Zutritt fanden, und man mochte mit Recht bedauern, daß Tieck durch die eigentüm-

lichen Richtungen der Epoche daran verhindert worden ist, ein Kunstwerk zu schaffen, in welchem die Bedeutung seiner feinen und geistvollen Dichternatur in entsprechender Weise zum Ausdruck gekommen. Denn in den Zeiten schöpferischer Jugend hinderte ihn daran die einseitige und verworrene Romantik, und dem Alter, das zur Einsicht dieser Verirrungen gelangt war, fehlte wieder die schöpferische, ein großes Ganze beherrschende Kraft.*)

Fünfter Abschnitt.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Man kann Novalis mit seinem unendlichen Streben voll metaphysischer Tiefe, mit seinem gedankenvollen Idealismus den romantischen Schiller, Tieck mit dieser sich in allen Formen versuchenden Universalität des Strebens, mit dem, besonders in später Zeit, vornehm gemessenen Stile, mit diesem vielfach anregenden und maßgebenden Wirken den romantischen Goethe nennen. So ist Amadeus Hoffmann der Jean Paul der Romantik, aber da Jean Pauls ganze Richtung selbst schon mit Humor und Ironie versetzt war und mit plan- und formlosen Werken auftrat, so mußte die Erhebung derselben in eine höhere Potenz des Humors an die Karikatur streifen. Hoffmann ist in der That der karikierte Jean Paul, dabei aber eine so seltsame Erscheinung, wie sie in der Litteratur aller Zeiten nur einmal vorgekommen. Er zieht in seinen Werken die letzte Konsequenz der phantastischen Phantasie, und wenn die romantischen Dichtungen uns wie Träume anmuten, so sind seine Werke die Träume eines Betrunkenen. Daß eine so außerordentliche Phantasie, die zu einer dichterischen Weltschöpfung das Zeug hatte, nichts als Champagnerpfropfen mit übermütigem Schaume in die Luft sprengte, es nur zu poetischen Gasexplosionen mit wunderbarem Blitze, Knalle, Schaume und Nebel von Gestalten brachte: das zeugt doch am schlagendsten von der Verkehrtheit einer Richtung, welche die Phantasie auf den Isolierschemel setzte und von den bewegenden Mächten des nationalen Lebens losriß. Zwar gehörte Hoffmann nicht zu den romantischen Doktrinärs; er ist der erste Romantiker, der uns begegnet, bei dem die Romantik Fleisch und Blut geworden und

*) „Ludwig Tiecks Schriften" erschienen in 28 Bden. (1828—54); seine gesammelten Novellen in 12 Bden. (neue Aufl., 1852—54).

der gerade dadurch nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Frankreich ein großes Publikum gefunden. Gegen Hoffmanns Muse erscheint der Tiecksche „Phantasus" als ein zahmer Galopin; denn sie ist Nachtwandlerin und Nachtschwärmerin zugleich, prügelt sich mit den Nachtwächtern des gesunden Menschenverstandes, zerschlägt alle Laternen und alle Fenster, die von gewöhnlichem Glase für gewöhnliche Augen sind, und stellt Hohlspiegel hin, in denen alle Gestalten zu Doppelbildern und Fratzen werden. Schon bei Tieck ist, wie Heine richtig bemerkt, ein sonderbares Mißverhältnis zwischen Verstand und Phantasie, die eine kuriose Ehe führen. Bei Hoffmann ist dies noch auffallender, und man kann ein Nacht- und Tagleben seines Geistes genau unterscheiden. Saß er doch selbst bei Tage hinter den Akten und nur des Nachts mit dem genialen Devrient bei Lutter und Wegner hinter der Flasche, aus der die Gespenster herausschäumten. So geht auch in seinen Schriften das philiströseste Alltagsleben einher neben der wildesten Geisterseherei. Aber gerade daß er uns die Gespenster so auf den Leib rücken läßt, daß sie uns aus den Registraturen, aus den Aktenschnörkeln, aus den Punschbowlen, aus den Thee- und Kaffeekannen entgegengrinsen: das macht diesen unbeschreiblichen Effekt, das durchrieselt uns mit einem wunderlichen Grauen, wie es auf der anderen Seite von seltener Begabung zeugt, unserer Phantasie diesen Mottenflug der Gespenster am hellen Tage glaublich zu machen. Die Tieckschen Gespenster leben in romantischen Felsklüften und Waldtiefen als Freisassen der Phantasie auf ihrem eigenen Boden; aber die Gespenster von Hoffmann leben mitten im Polizeistaate, in der aufgeklärtesten Bureaukratie, im dilettantischen Kultus unserer Theesalons, sie sind unsere Haus- und Schlafgenossen, und sieht man genauer hin, so verzerrt sich alles und schneidet Gesichter: es ist der pantheistische Kultus der Fratze, der keckste Hohn auf jede feste plastische Gestalt!

Die Musik ist die eigentlich romantische Kunst, welche der Plastik am fernsten liegt und dem unbestimmten Gefühle, der gestaltlos schwärmenden Phantasie den gefügigsten Ausdruck giebt. Schon Jean Paul liebte es, die Geheimnisse der Tonwelt in die überschwenglichsten Worte schwunghafter Empfindungen zu übersetzen und den Violinschlüssel gleichsam zum Herzensschlüssel zu machen. Bei Tieck tritt der Sinn für Poesie und Malerei mehr in den Vordergrund, als der musikalische. Hoffman dagegen ist durch und durch ein phantastischer Musikus, und seine Lieblingsfigur, der Kapellmeister Kreisler, der Hauptrepräsentant der musikalischen Sonderlinge und begeisterten Tongenies, deren Sinn nur für die Geheimnisse der

Tonwelt aufgeschlossen ist und welche alles verachten, was sie nicht in Noten setzen und vom Blatte spielen können. Auch Hoffmann führte als echter Romantiker die Musik in die Tiefen des Gemütes zurück und machte in lebhafter Weise Opposition gegen das forcierte Virtuosentum und geistlose Dilettantenwesen. Dennoch war er als Dichter selbst ein Virtuose, ein Paganini, welcher die Töne in den tollsten Kapriolen herauf- und herunterwirbeln ließ. Die Musik erschließt das Reich der Stimmungen, jener unbestimmten Gefühls- und Gemütstiefen, in denen die innersten Saiten des Menschen vibrieren. Diese Stimmungen auch als Mensch und Dichter mit der feinsten Sophistik zu pflegen, sich ihnen mit Andacht hinzugeben, als wären es notwendige Phänomene der Seele, kurz, die Meteorologie der inneren Atmosphäre mit allen ihren Luftbildungen, Wolkenschatten und ihrer wechselnden Temperatur als Naturgewalt über sich herrschen zu lassen und die Kunstschöpfung selbst in den Dienst dieser souverainen Gewalten zu geben: das war das Geheimnis des Hoffmannschen Lebens und der Hoffmannschen Produktion, welche dadurch einen ganz elementaren Charakter erhielt. Seine Tagebücher beweisen, mit welcher Aengstlichkeit er über seine Stimmungen Buch führte, mit welcher unerschöpflichen Gründlichkeit er sie spezifizierte, z. B. „Stimmung zum romantisch-Religiösen; exaltiert-humoristische Stimmung, gespannt bis zu Ideen des Wahnsinns, die mir oft kommen; humoristisch-ärgerliche; musikalisch-exaltierte; gemütlich, aber indifferente; unangenehm exaltierte, romaneske Stimmung; höchst ärgerliche Stimmung, bis zum Exceß romantisch und kapriziös; ganz exotische Verstimmung, sehr exaltierte, aber poetisch reine, höchst komfortable, schroffe, ironische, gespannte, höchst morose, ganz kaduke, exotische, aber miserable, senza entusiasmo, senza esaltazione, schlecht und recht“ u. s. f. So war die Hoffmannsche Phantasie ihre eigene Stimmgabel, und seine in den Extremen umhergeworfene Begabung neigte zu poetischen Excessen, die an der Grenze des Wahnsinns standen und nach übermäßiger Anspannung ein „kadukes“ und „miserables“ Wesen hinterließen. Seine Talente zur Malerei, Musik und Dichtkunst ließen keine klare Sonderung der Künste zu. Alles spielte in Form und Inhalt bunt durcheinander; es war der Taumel, der Chaos, das Fieber des Schöpfungsdrangs, der sich permanent erklärte, ohne sich je des Erschaffenen freuen zu können. Sein Leben war ein „Gedicht“ in seiner eigenen Manier, ein Callotsches Phantasiestück.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann war 1776 in Königsberg geboren, wo der Magus aus dem Norden, Hamann und der Humorist

Hippel originelle Faktoren der Bildung waren und alsbald auf den barocken Jüngling, der es schon damals liebte, die Philister zu hänseln und die Menschen als Spiel für seine unausgegohrene Genialität zu gebrauchen, großen Einfluß übten. Das europäische Gestirn Königsbergs, die Kantsche Philosophie, war diesem strebsamen Geiste verhüllt, dem von Hause aus am klaren Tage des Verstandes nicht wohl war. Merkwürdigerweise verfolgte Hoffmann mit der Ausdauer des Gewohnheitsmenschen seine juristische Carriere, obwohl er sich immer dabei in innerer Unbefriedigung hin- und herwarf. Eine exzentrische Jugendliebe that das ihrige, ihn aus dem Gleise zu bringen, obwohl er sie rasch korrigierte, in der genialen Manier, in welcher die Romantiker über ihre Neigungen verfügten. Er machte die nötigen Examina, wurde 1796 nach Glogau, dann nach Posen versetzt, von wo ihn das Pasquillteufelchen, das in ihm lebendig war, 1801 nach Plozk auf Strafstation exilierte. Später kam er als preußischer Regierungsrat nach Warschau (1804), von wo ihn das Napoleonsche Regiment vertrieb und ihm Amt und Gehalt raubte. Bald darauf sehen wir ihn als Musikdirektor in Bamberg (1808): eine Epoche seines Lebens, in welcher die tolle Poesie, die in ihm lebte, in den äußeren Anregungen des Theaterwesens zum Durchbruche kam. Die Gewandtheit dieses quecksilbernen Männchens war gleich groß hinter dem Notenpulte wie hinter dem Aktentische. Dabei malte er Dekorationen, zeichnete Karikaturen und persiflierte die ganze Welt. Schon wurde der Weinrausch bei ihm der notwendige Schöpfungsnebel, aus dem seine traumhaften Gestalten hervorgingen. Nach einem abenteuernden Leben, das er mitten in den Kriegszügen als Musikdirektor in Leipzig und Dresden führte (1813), kehrte er 1814 nach Berlin zurück und trat als Beisitzer des Kammergerichts wieder in den preußischen Staatsdienst ein. Hier in Berlin führte er ein wunderliches Leben, das zuletzt seinen Untergang herbeiführte. Als echter Nachtfalter legte er sich erst gegen Morgen zur Ruhe, nachdem er den Abend und die Nacht im Weinhause als humoristischer Puck verlebt hatte. Dennoch war er den Tag über eifrig in seinen Geschäften. Dieser aufreibende Lebenswandel zog ihm die Rückenmarksdarre und einen frühzeitigen Tod zu (1822). Der Kreis der Serapionsbrüder, zu welchen sein Biograph Hitzig, Koreff, von dessen genialen Absonderlichkeiten uns Varnhagen in seinen „Biographischen Portraits" ein sprechendes Bild giebt, und Contessa gehörten, der Umgang mit Fouqué und einigen Parteigängern der Romantik genügten ihm nicht; er bedurfte der Genialität eines Ludwig Devrient, eines überlustigen, halbberauschten Publikums, der

aufregenden Stimmungen der Nacht, um jenes dämonische Behagen zu empfinden, das seiner Natur zum Bedürfnisse geworden. Streng hatte er seine Bildung abgeschlossen, keinen läuternden Elementen den Zutritt vergönnt. Er las wenig, dies Wenige in der einseitigen Richtung seines Talents. So mußte er in seiner eigenen Trübheit, in den Strudeln einer haltlosen Aufregung untergehen.

Solche Naturen wie Hoffmann erschließen uns das Geheimnis der Romantik, so unbegreiflich ihre Existenz in einer großen historischen Zeit erscheinen mag. Er las nie Zeitungen; die Politik, das Leben der Oeffentlichkeit war ihm verhaßt. Nur als es ihm auf den Leib rückte und seine Existenz verkümmerte, da nahm er teil daran und freute sich über die Vertreibung der Franzosen aus Deutschland. Noli turbare circulos meos, sagte er sonst zur Weltgeschichte, ein Schamane des Humors, dessen Primadonna, wie Jean Paul es ausdrückt, die Belladonna war. Nicht die Gestalt fesselte ihn, sondern die Karikatur; nicht die Idee, sondern ihre verzerrte Erscheinung; nicht die Persönlichkeit, sondern ihr Spiegel- und Doppelbild; nicht die Begebenheit, sondern das krasse Abenteuer und der tolle Streich. Wohl hatte er die Gabe realistischer Beobachtung, den ausgebildeten Sinn für die Auffassung scharfer kleiner Züge; aber er machte aus diesen Pointen eine humoristische Hechel, und sein Humor hatte keine Größe der Weltanschauung, sondern er war in kleinlicher Weise ärgerlich, erhitzt, an persönliche Beziehungen und Anschauungen gebunden, nur mit der Pasquillanten- und Silhouettenschere ausgerüstet. Nur das Selbsterlebte, Selbstangeschaute konnte er verwerten, und nur in wenigen Erzählungen, die zu seinen besten gehören, begnügte er sich mit einfacher, klarer Darstellung der Begebenheiten oder mit jener selbstgenugsamen Beobachtung der Erscheinungen, deren tiefeingehende Kunst er in „des Vetters Eckfenster“ gelehrt. Da diese Erzählung ein spätes Produkt seiner fortgeschrittenen Krankheit ist, so hätte man vielleicht hoffen können, daß diese eine Seite seines Talents, der geschärfte praktische Verstand, der juristische Sinn für das Detail und die species facti, die Gabe, rasch aus dem Einzelnen auf das Ganze zu schließen und, wie der Naturforscher aus einem Knochen das Tier, so die Handlung und den Menschen aus einem Zuge zu konstruieren, sich selbstständig fortgebildet und uns abgeschlossenere Werke von seiner Feder gegeben hätte. Doch er fühlte sich nur behaglich in den grellsten Kontrasten der Phantasie, in denen alles einfach Wahre, Schöne und Gute untergehen mußte und nur die unaufgelöste Dissonanz übrig blieb.

Die Doppelwelt der Romantiker fand in Hoffmann den schlagendsten

Ausdruck. Bei Novalis sahen wir das wirkliche Leben schattenhaft auf einem dunkeln Urgrunde verschweben, bei Tieck löste sich dieser dunkle Urgrund in einen ironischen Weltgeist auf, der lachend seine Blasen aus der Tiefe trieb und oft im allgemeinen Wahnsinne triumphierte; bei Brentano, wie wir später sehen werden, schwankte das Menschliche bald ins Tierische, bald ins gespenstisch Uebermenschliche haltlos über. Bei Hoffmann aber hatte die Persönlichkeit alle Selbstgewißheit verloren; sie war über ihr eigenes festes Bestehen, ihre eigene Wesenheit nicht orientiert; sie sah sich selbst wieder außer sich; ihre Gestalt und ihre Seele schien ihr nicht zu gehören. Diese visionäre Doppelgängerei, die für Hoffmann charakteristisch ist, war der höchste Gipfel der romantischen Lüderlichkeit; denn weiter konnte sie es nicht bringen, als im Taumel sogar das eigene Ich zu verschleudern. Auf der anderen Seite war es der höchste Grad des pikanten Grauens und rätselhafter Verwickelungen, durch welche ein großer Effekt erreicht wurde. Die Doppelgängerei als bloßes Naturspiel der „menaechmi“ war schon oft zu heiteren Lustspielen benutzt worden, welche am Schlusse die Auflösung nicht schuldig blieben. Auch eignet sie sich ohne Frage zur Tragödie, worauf schon Jean Paul hinwies, obgleich solche ungewöhnliche Motive gewiß nur mit Vorsicht zu benutzen sind. Bei Hoffmann aber ging sie gleichsam aus den Tiefen der Weltanschauung hervor; sie war der letzte Trumpf, den die Romantik ausspielte, das keckste und frevelhafteste Spiel mit dem Menschenleben, begleitet von dem dämonischen Hohngelächter der alles verzerrenden Phantasie, welche nur eine Larve aus der andern herausschält und nirgends eine Seele findet.

Die „Phantasiestücke in Callots Manier, Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten“ (1814), waren Hoffmanns erstes größeres litterarisches Debut. Jean Paul, der dies Werk mit einer Vorrede ausgestattet, sagt von ihm: „Der Umriß ist scharf, die Farben sind warm, und das Ganze voll Seele und Freiheit.“ Wenn man indes auch die Wärme der Farben zugeben muß, so fehlt doch den Gestalten und Gedanken Schärfe des Umrisses und Ausdruckes, und die Freiheit artet ebenso oft in Willkür aus. Der Enthusiasmus ist gewiß ein Springquell der dichterischen Schöpfung; doch nur im Bunde mit der Besonnenheit bringt er das Kunstwerk hervor. Der Hoffmannsche Enthusiasmus für die Kunst ist feurig, stürmisch, trübe; und wo er Gestalten bilden und festhalten will, da zischen sie auf mit einem Feuerschweife und verlieren sich in den Wolken. Der Enthusiasmus für die Kunst braucht überhaupt nicht schöpferisch zu sein; er kann sich vollkommen passiv verhalten, und diese

Passivität ist selbst in der romantischen Produktion vorherrschend. In den „Phantasiestücken" hat Hoffmann in seiner Art und Weise die romantische Doktrin, die Ineinsbildung von Poesie und Leben, den hohen Kultus der Kunst und ihre erhabene Zwecklosigkeit poetisch verarbeitet. In seiner Bewunderung Tiecks und Fouqués zeigt er sich indes schon als einen Epigonen der Romantik, der sich die Form seiner Werke besonders nach Tieckschem Vorbilde zurechtmacht. Der phantastische Kapellmeister Johannes Kreisler bildet mit seinen bizarren Launen und Einfällen, mit seiner edeln Kunstbegeisterung, in seinem musikalischen Rausche den Mittelpunkt des lockern, in lauter fliegende Blätter verflatternden Werkes. Berechtigt ist sein Haß gegen die dilettantische Stümperei und ihre Anmaßung und höchst ergötzlich die Schilderung der gesellschaftlichen, zwischen Langerweile und forcierter Bewunderung sich abquälenden Soiréen. Was Hoffmann über Gluck, der auf einmal als gespenstischer Ritter auftritt, über Beethovens Instrumental-Musik, über Mozart, über den Effekt in der Musik sagt, das hat, sowie ein Teil seiner eigenen Kompositionen, den Beifall von Kennern, eines Karl Maria von Weber und Marx erhalten. Die Auseinandersetzung des Don Juan dagegen gipfelt bereits in jener falschen Genialität, welche nur zu viele Nachahmer gefunden. Das Grelle, Gespenstische waltet vor in Erzählungen, wie z. B. „der Magnetiseur", „die Gesellschaft im Keller", „die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde", einer sonderbaren Parodie des Schlemihl. Doch im Mittelpunkte der Romantik steht „das Gespräch des Hundes Berganza" und „das Märchen vom goldenen Topf", zwei Apotheosen der selbstgenugsamen Phantasie, erstere in humoristischen Reflexionen, letztere in phantastischen Arabesken. Der Dialog des Hundes Berganza und des Dichters zeichnet sich durch eine dem Cervantes abgelernte Breite und Behaglichkeit des ironischen Stils aus, die Hoffmann später nicht wieder erreicht hat. Wenn dieser Hund indes die romantischen Koryphäen schweifwedelnd begrüßt, während er Iffland und andere Bühnenschriftsteller anbellt, so zeigt er doch zu sehr, daß er nur über den Stock einer bestimmten Schule springen gelernt hat. Auch die Theorie der absoluten Freiheit und Selbstherrlichkeit der Kunst hat gegenüber der direkt moralisierenden Richtung ihre gute Begründung, geht aber ganz fehl, wenn sie Zwecklosigkeit und Inhaltlosigkeit verwechselt. Die romantischen Dichtungen haben zwar keine äußerliche Tendenz, aber auch meistens keinen geistigen Inhalt. Denn wenn der Hund Berganza sagt: „Es giebt keinen höheren Zweck der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen

Qual, von allem niederbeugenden Drucke des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit und ihn so erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt", so ist dies vollkommen wahr; aber gerade dies Hochgefühl ästhetischer Befreiung wird nur durch das harmonische Kunstwerk erreicht, nicht durch die wirren Produktionen einer in Dissonanzen umhertaumelnden Phantasie. Zu diesen gehört „das Märchen vom goldenen Topf", welches uns „das Leben in der Poesie" schildern soll, „der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur" offenbart. Dieser ganz phantastisch vorschwebende Einklang entwickelt sich am Schlusse der Dichtung aus den grellsten Kontrasten des Philistertums und der poetisch strebsamen Genialität, Kontraste, die bei Hoffmann immer wiederkehren, aber mit solcher Keckheit selten ineinander geschachtelt sind, wie in dieser barocken Märchendichtung. Es wird unserer Phantasie viel zugemutet, wenn wir uns unter einem wohlbestallten geheimen Archivarius einen Salamander und unter seinen Töchtern drei goldgrüne Schlänglein denken sollen, die sich bisweilen im Hollunderbusche mit Singen und Strahlentrinken erlustigen. Dies Hineinspielen des phantastischen Märchens in die hausbackenste Wirklichkeit, in die breiteste Lebensprosa, dies Hervorgrinsen der Gespenster aus den Aepfelkörben, Thürklopfern und Kopialien übt in der That eine sonderbare, aber unheimliche Wirkung aus. Und wenn es die Eigentümlichkeit des Wahnsinns ist, durch seltsame Fiktionen den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen aufzuheben und das Sinnlose mit Ueberzeugung festzuhalten, so hatte diese Hoffmannsche Dichtung bei allem Glanze der Phantasie eine bedenkliche Verwandtschaft mit ihm. Das Märchen muß uns ganz in seine eigentümliche magische Atmosphäre versetzen; wenn es sich aber zwischen die plattesten Verhältnisse des Lebens drängt, so haben wir nicht das Gefühl der frei und selig waltenden Phantasie, sondern nur das des Unsinns und der Abgeschmacktheit.

Noch mehr gilt dies von den „Elixieren des Teufels" (1816), welche das non plus ultra des romantischen Wahnsinns darstellen und alle Produktionen der porte Saint-Martin und der neufranzösischen Romantik durch ihre Ungeheuerlichkeit tief beschämen. Wozu eine krankhaft überreizte Phantasie führt, die jeden idealen Maßstab verloren, das zeigt diese abenteuerliche Geschichte, welche durch ein magisches Elixier eine ganze Familie in Verbrechen und ins Verderben stürzt, eine Schicksalstragödie, in welcher das Schicksal in Gestalt eines sinnlich berauschenden Mittels auftritt und zu den wüstesten Gräueln, zu den unsinnigsten Kombinationen

führt. Nicht einmal die Ahnung des Vernünftigen und Sittlichen schimmert aus diesen schauerlichen Nachtstücken hervor. Die Phantasie schwelgt rücksichtslos im Gräßlichen, welches dadurch nicht gemildert wird, daß wir über die Identität der Person, die es vollbringt, beständig im Unklaren gelassen werden. Vor unsern Augen verwandelt sich dieser Bruder Medardus in seinen Doppelgänger; wir wissen nie, ob wir träumen oder wachen. Irgend ein sinnlicher Eindruck, die unheimlichen Schauer eines Klostergewölbes oder eine Gruppe interessanter Mönchsgesichter gab gewiß dem Dichter, wie es seine Art und Weise war, Veranlassung zur Konzeption dieses Gemäldes, und um den Effekt dieser dämonischen Beleuchtung festzuhalten, sündigte er gegen alle höheren Gesetze der Kunst. Aber auch in diesem Grauen, das sich selbst Zweck ist, in diesem wüsten Aufeinanderhäufen unsinniger Motive bewährt sich die reiche und glänzende Phantasie dieses Mannes, der bei den wahnwitzigsten Voraussetzungen noch eine spannende Illusion hervorzubringen versteht, die Glut sinnlicher Leidenschaft in berauschender Weise schildert und die Foltern des bösen Gewissens, die ruhelose Jagd der Eumeniden meisterhaft zeichnet. Die Grundanschauung des Dichters bleibt freilich ein krasser Materialismus, der auch auf dieser gespenstischen Höhe nicht über sich hinausgeht. Der Pessimismus seiner Weltansicht zeigte sich in dem energischen Ausspruche, „daß der Teufel auf alles seinen Schwanz legen müsse.“ Dieser Teufelsschwanz wedelt uns in der That aus allen Hoffmannschen Dichtungen entgegen. In den „Nachtstücken“ (2 Bde., 1817) sind „das Majorat von Rositten“ und „Ignaz Denner“ durch eine mehr objektive Darstellung ausgezeichnet. Es wandelt uns dabei immer, wie auch bei den späteren Novellen, die Vermutung an, daß Hoffmann unter den Einflüssen einer andern herrschenden Theorie vielleicht zu wohlthuender künstlerischer Beschränkung gelangt wäre und seinen Marotten mehr den Zügel angelegt hätte. Freilich sehen wir schon wieder im „Sandmann“ das Mechanische und Organische in teils skurriler, teils grauenhafter Weise verwechselt.

In den „Serapionsbrüdern“ (4 Bde., 1821) präsidiert der Heilige des Wahnsinns, in welchen sich der Tiecksche „Phantasus“ verwandelt hat, Die Kunstreflexion ist hier in Tieckscher Weise vorgespannt, um die Novellen- und Märchenfracht zu ziehen. Hoffmanns Märchen sind ebensowenig naiv, wie die Tieckschen. Sie sind weder ganz bedeutungslos, reine Phantasiespiele, noch haben sie eine klar ausgeprägte Bedeutung. Ihre Bedeutung gleicht im Gegenteile der Brummfliege in „das fromme Kind“, die uns neckend verfolgt, doch sich nicht haschen läßt. Diese

Brummfliege erscheint als ein aus der Stadt verschriebener Hofmeister, Magister Tinte, welcher in dieser Erzählung dem poetischen Elfenkind gegenüber die städtische Prosa vertritt. Das Sinnige klingt immer herein, aber ehe man den Ton recht gefaßt hat, ist er wieder verhallt. Das Tierische bekommt in diesen Hoffmannschen Phantasiebildern die eigentümliche Bedeutung einer Verlarvung des Menschlichen oder es wird mit dem Menschlichen ironisch parallelisiert. Durchgängig ist der Gegensatz zwischen dem philiströs-Prosaischen und dem genial-Poetischen, der auch in den letzten, etwas matten Werken des Dichters: „Meister Floh, ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde" (1822) seinen Ausdruck findet, besonders aber den unvollendeten „Lebensansichten des Kater Murr" (2 Bde., 1822) durchdringt. Hier läuft unvermittelt die dürrste realistische Prosa in der Katzengeschichte einher neben den exaltiertesten Phantasiesprüngen des Kapellmeisters Kreisler in den Makulaturblättern. Der Gedanke, einen Philister zu schildern, der durchaus ein Genie werden will, ist gewiß ebenso glücklich, wie die launige Grundidee des „Klein Zaches, genannt Zinnober" (2. Aufl., 1824) dieses euphemistischen Männleins, dem alles Gute und Anerkannte ohne seine Schuld zugeschoben wird; aber die Entwickelung eines reinen Künstlergemüts, im Widerspruche mit Welt und Leben, zu solchen Ueberschwenglichkeiten, die nach Hoffmanns Plane im Wahnsinne gipfeln sollten, zeugt doch von der Achilleusferse der Romantik, die in ihrer Ueberreizung durchaus zu keinem Einklange mit den Mächten des realen Lebens kommen konnte. Die Hundsposttage Jean Pauls mochten auf die Form, der gestiefelte Kater Tiecks auf den Inhalt des Kater Murr ihren Einfluß ausgeübt haben. Jedenfalls weiß Hoffmann sich auf seinen humoristischen Seelenwanderungen in „die Tierseele" mit vieler Phantasie zu versenken und einen solchen prustenden spinnenden Kater von seiner ersten miauzenden Jugendliebe, von seinen Duellen auf den Biß bis zu seiner Liebschaft mit der Katze Minona und seinem endlichen Tode mit allen Eigenheiten seiner „Katzennatur" treffend darzustellen. Hierin ist er weniger ein Callot, als ein Kaulbach mit der Feder.

Hoffmanns zahlreiche Erzählungen, die zum Teile in den oben angeführten Werken, auch in den „Nachtstücken" (1816) gesammelt sind und zu denen ihn in letzter Zeit glänzende Honorarofferten verlockten, so daß er wie Meister Tieck in der Taschenbuchlitterartur bedeutsame Geltung gewann, haben nicht die feine Sinnigkeit und den geschmackvollen Zauber der Tieckschen Novellen; aber er gelangte doch in der Technik der Erzählung zu einer großen Fertigkeit, wußte den Zufall, der in der Novelle berechtigt

ist, die Katastrophe herbeizuführen, glücklich einzuleiten und ebenso durch drollige Einfälle und Sprünge zu ersetzen, wie durch geschickte magnetische Manipulationen der Phantasie in den Kreis seiner Erfindungen festzubannen. Freilich lief viel Oberflächliches und Mattes mitunter, das sogar bisweilen den sonst so scharf ausgeprägten Charakter der Hoffmannschen Dichtweise verleugnete. In dem Violinensammler Rat Krespel stellte Hoffmann neben seinen Kreisler einen zweiten musikalischen Sonderling hin. Am interessantesten sind die Erzählungen, in denen Hoffmann, wohl angereizt durch seine kriminalistische Praxis, sich an psychologische oder physiologische Probleme wagt. So ist z. B. die Schilderung der Mordlust des Juweliers René Cardillac im „Fräulein von Scudery" ebenso spannend ausgeführt, wie von tieferem Interesse. Die Herleituug derselben aus dem Begebnisse, das auf seine schwangere Mutter einen tiefen Eindruck machte und dadurch bei dem Kinde zur fixen Idee wurde, erregt ein tieferes Grauen, als aufgehäufte Gespensterfakta: das Grauen vor einem Naturfatalismus, dem sich der Mensch nicht entziehen kann. Dasselbe gilt von der Darstellung der Spielwut im „Spielerglück." Im „Kampf der Sänger" fesselt Klingsohrs magische Gestalt das Interesse; doch verdirbt, wie in vielen andern Novellen, das unbegründete Hereinragen einer fratzenhaft possierlichen Geisterwelt den Ton und die Haltung des Gemäldes. Ganz in das Gebiet der opera buffa gehört z. B. „Signor Formica", eine Erzählung, die in einem Durcheinander von Künsten und Künstlern aufgeht und Salvator Rosas Genius nicht sonderlich verklärt, und der „Artushof", in welchem ein Liebhaber seiner Geliebten, die, wie er gehört, nach Sorrent gereist, von Danzig nach Italien nacheilt, während sie sich nur auf ein Landgut bei Danzig, das diesen Namen führt, zurückgezogen und inzwischen geheiratet hat; eine eigentümliche Anwendung der romantischen Ironie!

Wenn schon in „Doge und Dogaresse", „Meister Wacht" u. a. trotz der trüben und grellen Beleuchtung das Streben Hoffmanns sichtbar wird, mehr aus einem Gusse und mit unverfälschter Hingebung an die Sache zu schaffen, so ist doch „Meister Martin und seine Gesellen" sein Meisterstück im objektiven Stil. Hier schilderte er das Küferhandwerk mit realistischer Ausführlichkeit und gab sein poetisches Scherflein zur Verklärung des Handwerkerstandes und des mittelalterlichen Volkslebens, welche einen wesentlichen Artikel im Katechismus der Romantiker bildete. So liegt, obschon unausgesprochen und den Wert des Werkes nicht gefährdend, auch hier die Opposition gegen die klassischantike Bildung zu Grunde,

eine Opposition, die in Hoffmann zur Karikatur wurde. Für „die Aesthetik des Häßlichen,“ die Rosenkranz so geistvoll behandelt, bietet Hoffmann nächst Viktor Hugo und Eugène Sue die reichste Fundgrube von Beispielen dar, sowohl was das berechtigte Hineinschatten des Häßlichen in den Kreis des Schönen betrifft, als auch sein übermütiges Hervordrängen und Ueberschatten in kolossalster Verirrung!*)

Sechster Abschnitt.

Clemens Brentano. — Achim von Arnim. Friedrich de la Motte Fouqué.

Die beiden Dichter-Dioskuren, deren Gestirn in „des Knaben Wunderhorn“ vereint am lieblichsten schimmert, zeigen ähnlich wie Hoffmann, daß bedeutende poetische Begabung ohne die Zucht der Form und des Gedankens verhallt, ohne ein Echo in der Nation zu finden. Zur poetischen Einsiedelei von Clemens Brentano (1777—1842) werden nur wenige wallfahrten; denn dieser Eremit war ein Sonderling, ein Grillenfänger, den die barocksten Einfälle umschwirrten, der sich am wohlsten fühlte, wenn er in seiner moosverstopften Klause vor Kruzifix und Totenschädel in wunderbaren Ahnungen schwelgen konnte, bis ihm irgend eine gespenstische Fledermaus oder ein anderes Zwittertier aus der Armee des Satans um die düstere Lampe flatterte. Wenn Hoffmann als romantischer Apostel mit seinem „Kater Murr“ dargestellt werden müßte, so dürfte Apostel Brentano nicht ohne die Fledermaus erscheinen, die mit ihrem zweifelhaften Fluge zwischen Tag und Nacht das passendste Symbol für seine Dichtungen ist. Auch die Fledermaus sucht das Licht, aber sie stürzt geblendet hinein; — anders sucht der Adler die Sonne. Wer die Fledermaus Brentanos mit versengten Flügeln sehen will, der lese seinen Aufsatz über „Catharina

---

*) Theodor Amadeus Hoffmann ist noch heutigentags wohl der gelesenste von den romantischen Autoren, der einzige derselben, der sich auch im Auslande, besonders in Frankreich ein Publikum erworben hat. Auch die zeichnende Kunst fühlte sich durch Hoffmanns phantastische Erfindung angezogen. Seine gesammelten Schriften (12 Bde., 1844, in neuer Auflage 1871—73) sind mit Zeichnungen von Th. Hosemann ausgestattet, ebenso die „Serapionsbrüder“ und die Diamantausgabe von Meister Martin. Der Küfer und seine Gesellen (1875) bringt Zeichnungen von C. Röhling dem Jüngeren.

Emmerich", aus welchem uns eine solche geistige Oede und Armut entgegengähnt, das wir erschrecken müssen!

Brentanos Werke liegen in einer Gesamtausgabe vor (7 Bde., Frankfurt 1852), die ein abschließendes Urteil über den Dichter gestattet.

Clemens Brentano, der Bruder der Bettina, war 1778 zu Frankfurt geboren, studierte in Jena und hielt sich dann abwechselnd in Jena, Frankfurt a. M., Heidelberg, Wien und Berlin auf. Er war der Vagabond der romantischen Schule, ihr ungezogener Gamin, wie Varnhagen in seiner treffenden Charakteristik des Dichters sagt, „ein so undiscipliniertes Mitglied der Schule, daß er fortwährend in Verwarnung und Strafe fiel". Wie oft wurden ihm von Fr. Schlegel, von Steffens, ja von Varnhagen selbst wegen seiner tollen Streiche und oft gehässigen Aufschneidereien Ohrfeigen und Prügel angedroht. „Er hatte die gräßlichste Furcht und Angst vor jeder Thätlichkeit, ruhte aber nicht, bis er sie erlitten hatte; mit unermüdlicher Steigerung regte er jeden Umgang, jedes Verhältnis auf und nachdem er verführerisch durch Anteil, Scherz, Vertrauen und Neigung dies alles hervorgelockt, mißachtete und zerstörte er alles freventlich wieder, verletzte in willkürlicher Laune sich und andere schonungslos und wenn die Folgen seiner Ungebühr dann hart ihn selber getroffen, erweckte er wieder neues Erstaunen und oft neue Teilnahme durch die Qualen und den Jammer, die er hierauf mit dichterischer Meisterschaft aus sich herausspann, doch immer lauernd bereit, das Erhabene und Rührende beim ersten Schimmer der Gefühllosigkeit, durch Schalkheit und Tücke zu unterbrechen". Seine Grillen, symbolischen Spielereien, Witzhaschereien und Phantastereien zeigt Brentano in den von Varnhagen herausgegebenen Briefen, in denen namentlich die Vorliebe für schauerliche Wendungen, eine Spezialität der Brentanoschen Muse, unverkennbar ist: „Die innerlich gräßliche Geschichte hatte ich begraben; sie gespenstete nicht, denn sie hatte keine Seele; aber eine wandelnde Leiche ist schrecklicher und sie ruht nicht, bis man ihr einen Pfahl durch das Herz schlägt."

Wenn er von seinem Herzen sagte, daß es sich „ganz und in ganzer Menschlichkeit in jeder Minute hingeben müßte oder einsam sein", so hat sein Leben ihm den Genuß einer vollen Freundschaft, den er stets durch seine Tollheit verscherzte, allmählich versagt und ihn auf die Einsamkeit hingewiesen. Im Jahre 1818 entsagte er dem Verkehr mit den Menschen und wählte bis 1824 Döbern im Münsterschen zu seinem Aufenthalte. Nach langen inneren Kämpfen war Brentano zum bigotten Katholizismus zurückgekehrt und war 1817 wieder nach langer Zeit zum erstenmale zur Beichte gegangen. Am tiefsten hatte auf ihn die Religiosität einer Berliner

Dame eingewirkt, der er in einem Salon begegnet war. Lange Zeit war ihm das katholische Christentum leer, tot und grau, teils wie eine politische Organisation, teils wie eine gräßliche Magie, wie er selbst schreibt, erschienen. Dennoch war für seine innere Zerrissenheit kein Heil, als in der Kirche — kam ihm doch sein ganzes Leben sonst haltlos vor. „Vergeblich!“ rief er aus, „das schreckliche Wort, ist die Ueberschrift meines ganzen Lebens.“ Jene Dame hatte die noch im Wirrwarr zuckende Flamme der Andacht in ein ruhiges Feuer verwandelt. Brentano wurde ein Gläubiger, welcher, wie er in einem geistlichen Liede singt, „die heilige Kunst übte, auf Stirn und Brust ein katholisch Kreuz zu schlagen.“ Katharina Emmerich, die Nonne mit dem Wunder der Stigmatisation, welche persönlich alle Qualen des Heilandes erlitt und sogar seine Wundenmale am eigenen Leibe zur Schau trug, erfüllt sechs Jahre seines Lebens, in denen er die Chronik dieser wundersamen Legende, der Leiden und Offenbarungen der Heiligen von Dülmen, mit unermüdlichem Fleiß aufschrieb. Auch das „Leben der heiligen Jungfrau Maria“ nach der Anna Katharina Emmerich Betrachtungen, hatte er verfaßt; es wurde nach seinem Tode 1852 herausgegeben.

Doch ähnlich wie es Heinrich Heine mit seiner Bekehrung zum Gottesglauben auf dem Krankenbette erging: man durfte an der Aufrichtigkeit derselben nicht zweifeln; gleichwohl konnte der alte Sarkasmus des Dichters nicht umhin, immer wieder auch dies neue Credo gelegentlich zu zersetzen — so erging es auch Brentano, der mit den tollen Sprüngen seines Humors auch seinem frommen legendarischen Glauben oft in gottloser Weise zusetzte. Die Nonne von Dülmen war 1824 gestorben; Brentano hielt sich nun abwechselnd in München, Regensburg und Frankfurt a. M. auf, wo er indes mehr durch seinen Witz, als durch seine Frömmigkeit Aufsehen erregte. Von der seltsamen Vermischung dieser Stimmungen zeugt die folgende Anekdote, welche Varnhagen mitteilt. Er hatte alle zum Teil ekelhaften Reliquien der Nonne sorgfältig gesammelt und auch Zeichnungen nach den Gesichten der Nonne angefertigt, welche das echte, durch Offenbarung überkommene Bild von Zuständen sein sollten, von denen die Evangelien nur allgemeinen Bericht erstatteten. So beteuerte er, in einer dieser Zeichnungen sei die Kleidung und überhaupt das ganze Aussehen der Apostel mit unwidersprechlicher Treue abgebildet, ganz wie die Nonne in der Verzückung sie anzusehen begnadigt worden und es dürfe daher auch nicht an dem kleinsten Einzelnen irgend ein Zweifel haften. Diese Zeichnungen entfaltete er vor seiner Schwester Bettina. Nun hatte Brentano früher einmal einen sonderbaren und lächerlichen Tabaksbeutel

gehabt, von dem alle seine Bekannten gewußt und oft gesprochen hatten und mit dem allerlei lustige Geschichten begegnet waren, — auch Bettina hatte ihn wohl gekannt. Jetzt erhob sie ein helles Gelächter: „Aber, Clemens, da hat ja der Apostel Paulus Deinen Tabaksbeutel als Reisetasche umhängen!" So hatte er seine Possen unter die Heiligkeiten gemischt und lachte nun, als er sich ertappt sah, ganz munter mit.

Brentano starb zu Aschaffenburg 1842. Der sonderbare Heilige, der früher mit genialen Damen wie mit Rahel, später mit wunderthätigen in eifrigem Verkehr stand, war auch zwei Jahre lang verheiratet gewesen und zwar von 1804 bis 1806 mit Sophie Moreau, der geschiedenen Frau eines Professors und Justizamtmanns, welche selbst „Gedichte" (2 Bde., 1800—1802) und mehrere Romane z. B. „Kalathiskos" (2 Bde., 1801—1802) im hochromantischen Stil veröffenlicht hat.

Auf Brentano hat Shakespeare bedeutenden Einfluß ausgeübt, aber auch er hat, wie fast alle Romantiker, mit Vorliebe gerade die Auswüchse dieses Genius in sich aufgenommen. An Reichtum der Phantasie waren alle diese Dichter dem großen Briten verwandt, und sie trieben den gleichen Luxus wie er; aber ihre phantastischen Schlingpflanzen schwammen auf dem Wasser, während die seinigen sich um mächtige Gedankenstämme wanden. Was Shakespeares Größe ausmacht, gewaltige Charaktere, eine mit Notwendigkeit sich fortentwickelnde Handlung, deren Kreise kunstvoll ineinander geschlungen waren, und welche das Spiegelbild eines ewigen Gedankens in sich trug, das war den Romantikern fremd; aber seine Witze und seine Gespenster konnten sie brauchen. Die Shakespeareschen Witze waren zum Teile Zugeständnisse an die Mode des Tages, aber auch die fashionabelsten Kinder des Humors hatten neben allem Flitterputz gesundes Fleisch und Bein, und seine Gespenster waren entweder sinnlich gestaltete Anschauungen der Leidenschaft, in die Erscheinung heraustretende Bilder der Seele, oder neckisch-liebliche Gestalten des harmlosen Phantasiespieles. Die Witze eines Brentano dagegen sind selbst Gespenster ohne Fleisch und Bein, eine sich zu Tode hetzende wilde Jagd der Phantasie, und seine Gespenster sind schlechte Witze, Karikaturen, wie die Hoffmannschen. So gingen die ausschweifenden Schattenspiele der Gestalt und der Reflexion ineinander über, und das Resultat war ein allgemeiner Taranteltanz der trunkenen Phantasie. Was Brentano aus dem Shakespeareschen Witze gemacht, das zeigt seine „Ponce de Leon", und die Metamorphose der Shakespeareschen Gespenster kann man in seinem „Lied vom Rosenkranz" und der „Gründung Prags" studieren.

Brentano nahm große epische und dramatische Anläufe; seine

„Romanzen vom Rosenkranz“ sind ein unvollendetes Fragment, seine „Gründung Prags“ ein vollendetes.

Brentanos erstes Werk: „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter“ (1801) charakterisiert sich selbst als verwilderter Roman hinlänglich. Die Heldin „Violetta“ ist eine Emanzipierte im größten Stil, eine mänadische Prophetin der Wollust, voll Haß gegen die Ehe und den Zwang der Tugend. Das Heidentum dieser „Violetta“ hat Brentano später noch demütiger abgebüßt, als Friedrich Schlegel die frivolen Ketzereien seiner „Lucinde“. Die „Romanzen vom Rosenkranz“ sind die romantische Faustiade, in welchen aber der Trieb und Stolz des Wissens von hause aus als dämonisch und verwerflich geschildert wird. Faust selbst ist hier gleichsam das böse Prinzip; der Doktor Apone ist in Callots Manier ausgeführt und so schwarz getuscht, daß das Teufelchen, sein Famulus Moles, mit seiner Schwärze kaum wetteifern kann. Der Kern der Aponeschen Weisheit ist, abgesehen von Faustischer Selbstüberhebung und lüsterner Sinnlichkeit, phantastisch-aufgeputzte Schellingsche Naturphilosophie; der Magier zündet mit einer wunderbaren Elektrisiermaschine vom Turmknopfe das Theater an, wo sein Gretchen Benedetta singt, damit sich sein teuflischer Famulus derselben bemächtigen kann! Beide bekommen indes nur ihre Leiche, die noch dazu einen eisernen Bußgürtel trägt. Moles kriecht ohne Wissen des Meisters in die Leiche hinein, und der große Faust führt liebäugelnd diese vom Teufel bewohnte und belebte Tote! Zu einem schneidenderen Hohne gegen die Wissensstolzen hat sich die Romantik nie aufgerafft! „Was ist all dies aufgeblasene Wissen,“ kichert die romantische Ironie, „als ein Experimentieren, ein Buhlen mit Leichen, in welche der Satan Leben lügt?“ Doch originell, großartig ist diese Faustiade, auch noch der Torso, der uns vor die Füße rollt. Eine Fülle barocker Einfälle, aufgeputzt mit tausend Schnörkeln aus Fakultäts- und Geheimwissenschaften, die dem Ganzen einen wunderlich gelehrten Anstrich geben, sprudelt uns in diesem Werke entgegen, in welchem schon alle bewunderten Kühnheiten des Heineschen Stils in Fresco und Genre lebendig sind! Man lese den Monolog des Pudels Moles, ehe er in die Leiche kriecht, und in welchem der Teufel Goethes noch bei weitem überteufelt wird.

Noch treffender ist der Hohn, gegen die Zeitphilosophie, welchen Meliore, der strebsame Schüler Apos, der zwischen der Himmelsflora des Rosengartens und den magischen Wissensmächten Apos hin und her schwankt, vor dem Bilde Guidos ausspricht. Der Maler Guido hatte ein Bild ausgestellt. Die Studenten bespötteln das unverstandene Bild und finden

mancherlei lächerliche Allegorien darin; der Maler aber zerreißt das Bild und tritt es mit Füßen:

Wißt, ich war in tiefster Seele
Lang ob dieser Zeit ergrimmet,
Welche zu entblößen strebet,
Was Gott keusch verhüllt will wissen!

Diesen Gedanken führt Meliore den Studenten gegenüber in einer spöttischen Allegorie aus, welche mit den Worten schließt:

Euch steht nur das Haar zu Berge,
Und dies nennt ihr reines Wissen,
Nennts der Isis Schleier heben,
Hebt ihr schamlos euren Kittel!

Wie durchs Maul und um die Kehle
Schlechte Gaukler Vipern schlingen,
Zieht der Teufel eure Seelen
Sich durchs Maul philosophierend.

Und ihr könnet nicht mehr beten,
Und ihr könnet nicht mehr dichten.
Der die Schlange hat zertreten
Ist barmherzig, Gott ist Richter!"

Geistvoll und tiefsinnig ist Apos Philosophie auf dem Turme, während der Staub aus Pandekten und Institutionen, den wohl Schwager Savigny in die Höhe blasen half, um das Bild des Juristen Jacopone wirbelt! Salvius Julianus, Gaius, Ulpianus, Tribonianus werden sich wundern, ihre ernsten Namen und Gesichter in diesen leichtgeflügelten Trochäen der Romanze wiederzufinden, in welche sich gutwillig auch der codex repetitae praelectionis und die Sabinianische Methode einfügen müssen. Der Kontrast dieser vollwichtigen Gelehrsamkeit mit den leichtgeprägten Strophen bringt einen humoristisch-barocken Effekt hervor, den Heine in seinen Dichtungen vielfach nachgeahmt. Doch gegenüber dieser satanischen Magie und wunderlichen Gelehrsamkeit thut sich der „Rosengarten" der Liebe und des Glaubens auf im goldenen Morgenscheine der Poesie, welche um die drei Grazien Rosarosa, Rosablanca und Rosadora ihre lieblichsten Kränze schlingt. Ist hier auch der Lichtglanz zu magisch hell, die Verklärung zu verschwimmend, wie dort der Schatten zu tief dunkelnd und den Unterschied verhüllend, so ist doch diese heitere Blütenwelt mit ihren holden Frauengestalten von echt lieblichem Romanzenzauber umflogen, wie die ganze, trotz ihres großen Umfanges unvollendete Dichtung, die in der Gesamtausgabe zum ersten Male abgedruckt wurde, zu den

Bilder zeugen von ursprünglicher Begabung, doch sind manche verworren und schief; neben der Keckheit und Ueberfülle geht die Trivialität und Leerheit einher; sie sind Kinder zufälliger Improvisation; denn die Situationen, in denen dramatische Kraft liegt, finden oft den kärglichsten Ausdruck, während Episoden üppig ausgestattet sind.

Wenn diese große dramatische Dichtung uns gemahnt, wie ein vorsündflutliches Wesen, dessen Gattung sich schwer bestimmen läßt, das aber mit seinen riesigen Mammutsknochen die schöpferische Urkraft bekundet, so ist Brentanos Lustspiel: „Ponce de Leon“ (1803) nichts als ein komisches Raritätenkabinet mit den ausgestopften Marotten Shakespeares. In einer vor lauter Bescheidenheit unbescheidenen Vorrede spricht Brentano unserer Zeit Sinn und Beruf für das Komische ab, wenigstens für das Komische nach seiner, nach der höchsten Auffassung. Die ideelle Bedeutung des Komischen muß sich indes doch in eine bestimmte Form hineinbequemen, welche wiederum ihre eigenen, festen Gesetze hat. Von einem Lustspiele verlangen wir mit Recht eine fesselnde Intrigue, Charaktere, welche bestimmte Zwecke verfolgen, die, eitel an und für sich, am heiteren Zufalle scheitern oder, wenn sie höheren Wert haben, durch ersprießliche Verwickelungen, in denen die Verkehrtheit anderer zu Falle kommt, zum Ziele führen. In der That fädelt auch Brentano im „Ponce de Leon“ nach spanischem Vorbilde eine Intrigue ein, die aber, in sehr ungeschickter Weise durchgeführt, eigentlich vom Dichter selbst bald wieder vergessen und aufgegeben wird. Alle diese übermütigen Shakespeareomanen hätten vom verachteten Kotzebue lernen können, wie eine glücklich geleitete Intrigue zu dramatischen Situationen führt. Es ist anzuerkennen, daß die Charaktere dieses Brentanoschen Lustspiels sich mit jener freien Heiterkeit bewegen, der nichts Trübes und Schwerfälliges beigemischt ist; aber auf der andern Seite haben sie wieder keine feste Persönlichkeit. Das Lustspiel ist nur da, um dem Witze einen gewissen Spielraum zu gönnen, und dieser Witz selbst ist ein Harlekin, der sich an seinen bunten Lappen erfreut und mit der Pritsche meistens in die Luft schlägt. Ein Wortwitz jagt den andern bis zur Ermüdung; es ist ein immerwährendes Schellengeklingel wie in den chinesischen Pagoden; man fragt sich, wozu dieser wunderliche Lärm? Noch wunderlicher sind die meisten Erzählungen und humoristischen Aufsätze Brentanos; sie machen den Eindruck, als ob ein reicher Mann seine Juwelen absichtlich in einen Kehrichthaufen vergrübe. Eine solche Verschleuderung geistiger Schätze ist in der Litteratur unerhört und konnte nur mit einem vollkommenen Bankerotte enden. Man lese das Märchen: „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ (1838), um diese an Aberwitz

glänzende Ausspinnung eines kindischen Einfalles in ganzer Ausdehnung zu genießen. Es gemahnt uns dabei an eine mit einem Durcheinander von Kalenderbildern austapezierte Dorfschenke! Wie klar und bedeutungsvoll erscheint die alte treuherzige Tierfabel neben diesen sonderbaren Arabesken, wo Menschengesichter und Tierleiber so chaotisch verschlungen sind, daß man das Tier fängt, wenn man den Menschen haschen will und umgekehrt! Genießbarer ist schon „der Philister vor, in und nach der Geschichte“ (1811), ein Aufsatz, in welchem der geniale Uebermut der Romantiker dem Philistertum am entschiedensten den Krieg erklärt. Doch fühlt man sich gegenüber diesen Ausgelassenheiten des Humors oft gedrungen, die Partei des Philistertums zu ergreifen, von welchem diese Exzentrischen wenigstens die Ordnung im geistigen Haushalte hätten erlernen können. Die beste und bekannteste Geschichte Brentanos ist die „vom braven Kasperl und dem schönen Annerl“, in welcher bereits der Ton der späteren Dorfgeschichten angeschlagen ist. Die Geschichte hat indes nichts Idyllisches; sie hat eine grelle Färbung, die mit dem einfachen Tone der Erzählung seltsam kontrastiert. Einzelne Züge sind von widerwärtiger Häßlichkeit, wie z. B. der in die Schürze des schönen Annerl beißende Kopf des Hingerichteten. Doch grade das Gräßliche, das an die beliebten löschpapiernen Mordgeschichten erinnert, giebt der Erzählung einen volkstümlichen Reiz.

Der Lyriker Brentano hat uns geistliche und weltliche Gedichte hinterlassen. Die geistlichen Gedichte sind mit denen von Zacharias Werner verwandt und außer einigen nicht unglücklich nachgedichteten Legenden in ästhetischer Beziehung vollkommen wertlos. Wenige atmen einen gesunden, frommen Sinn; die Mehrzahl ist aus einer krankhaft überreizten Phantasie hervorgegangen, die auch wieder zu schwächlich ist, um jene erhabenen Posaunenstöße eines dies irae, dies illa zu erreichen, oder wie jene Passionsblume des stabat mater einen aus den Tiefen des Schmerzes aufblühenden Dichtungskelch zu schaukeln. Die weltlichen Gedichte beginnen mit patriotischer Freiheitslyrik, doch für diese Töne ist das Wunderhorn der Brentanoschen Muse verstopft. Die deutsche Derbheit, wie sie damals Mode war, ergeht sich in Schmähungen auf die Franzosen; aber der nach Volkstümlichkeit ringenden Form fehlt der prägnante Ausdruck und die kräftige Kürze. Trotz des Refrains kommt kein Chanson zustande. So in dem breiten Kriegsrundgesange:

Singen, klingen, Fahnen schwingen,
Feinde zwingen, Sieg erringen,
Nach den Friedenspalmen springen
Und wenn sie am Himmel hingen!

oder in la Belle Alliance:

Napoleon sprach im Aberwitz:
Es geht die Sonne von Austerlitz
Mir auf im Siegesglanze;
Da sprach der Blücher: „Ein Wetter zieht auf,
Nun geht der Stern von der Katzbach mir auf,
Auf à la Belle Alliance!“

Diese Wendungen sind zu gesucht, um im Munde des Volkes leben zu können. Besser trifft Brentano den Ton des Chansons in seinen kleineren Liedern, von denen einige melodisch hingehaucht sind und in ihrer dem Volksliede abgelauschten Einfachheit einen erquicklichen Eindruck machen, z. B. das bekannte Lied:

Nach Sevilla, nach Sevilla!

Es ist der Ton der besten Heineschen Lieder ohne ihre auflösenden Pointen! Wie schade, daß der romantische Hexenritt, der so oft im dicken Nebel und auf hölzernen Besenstielen vor sich geht, alle diese klaren und stillen Bilder wieder überreitet. Wer den Unterschied zwischen echter und falscher Poesie erkennen will, der vergleiche den Goetheschen „Fischerknaben“ mit dem Brentanoschen Gedicht: „Komm, Mägdlein, setz dich her zu mir,“ das denselben Stoff in romantischer Weise behandelt. Dort ein klares Spiegelbild, das Sagenhafte nur der Reflex einer träumerischen Vertiefung in das Naturleben, das Ganze so zart, sinnig, in seiner Einfachheit klassisch; hier die verzwickte Volkstümlichkeit, die sich in den unartikulierten Tönen: Ku, ku, ku, kuh, und Glu, glu, glu, glu ausspricht, eine häßliche Lüsternheit, eine unheimliche Färbung! Die Ballade „Treulieb ist verloren“ hat gar einen ganz gespenstischen Charakter. Der Dichter hat sein Treulieb verloren und sucht es an allen Orten, welche romantisches Grauen atmen, in der Schindergrube bei dem Juden und am Galgen bei dem Gehenkten. Schließlich erfährt er:

Treulieb ist Dichterphantasie,
Und ich bin eine Dirne!

In der That hat sich die romantische Dichterphantasie nur zu oft und viel mit solchen Dirnen beschäftigt. In ähnlichen, oft barocken und bizarren Weisen ergeht sich Brentanos Muse vielfach, und ihre Akkorde verrauschen in diesem dämonischen Tongewirre. Ist es zu verwundern, daß diese haltlose Phantasie zuletzt die Bülletins einer stigmatisierten Nonne schreibt und hinter Klostermauern der Welt verloren geht?

Das bekannteste Werk Brentanos ist sein im Vereine mit Arnim herausgegebenes Liederbuch: „Des Knaben Wunderhorn“ (3 Bde., 1806—1808), eine Sammlung deutscher Volksstimmen, in denen manche

herrliche und liebliche Weise anklingt, die aber durch die Absichtlichkeit der Sammler einen großen Teil ihres harmlosen Reizes verliert. Denn es galt diesen weniger, die Blüten des deutschen Genius in ihrer naturwüchsigen Ursprünglichkeit zum Kranze zu winden, als vielmehr gegen den klassischen Idealismus und seine ästhetischen Anforderungen wirksame Opposition zu machen. Da förderten sie die echte Poesie zu Tage, zeigten auf den Liederquell, der frisch hervorsprudelt im deutschen Eichenhaine und dessen Fassung so wesentlich verschieden war von der des klassischen kastalischen Quells. Sie vergaßen dabei, daß die Volkspoesie bei gebildeten Nationen nur einen untergeordneten Wert hat, während sie als vollgiltiger Ausdruck des nationalen Lebens und Bewußtseins bei den Naturvölkern und in den ersten Stadien der aufdämmernden Kultur ihre höhere Bedeutung bewährt; denn die Volkspoesie der gebildeten Nationen mag hin und wieder eine verborgene Ader des Gemütes, einen eigentümlichen Zug des Volkslebens enthüllen, mag, anknüpfend an Ueberlieferungen der Vergangenheit, manchen Faden der ursprünglichen Phantasie weiter fortspinnen; aber ebenso oft wird sie sich von den Brocken nähren, die vom Göttertische der Heroen des Parnasses zu ihr herabfallen; sie wird vieles ummodeln in ihrer Weise, auf einen niedrigeren geistigen Standpunkt visieren, in ein roheres Gewand einkleiden. Und wenn solche künstlerisch unreife Dichtungen mit der Anmaßung auftreten, Muster für die klassischen Meister zu sein und ihnen den Spiegel echter Poesie vorzuhalten, so wird man durch das Triviale, Kindische und Läppische, das in ihnen enthalten ist, doppelt zurückgestoßen. Dies gilt auch von „des Knaben Wunderhorn,“ in welchem die kindische Diminutivpoesie, das läppische Leierkastengedudel unartikulierter Refrains und ein buntscheckiger Inhalt, der sich um alle möglichen Sächelchen dreht, ebenso oft unangenehm berührt, wie manche gemütvolle Liederblüte heimisch anmutet. Es ist immer ein mißliches Zeichen für das Verhältnis der Litteratur zur Nation, wenn neben der Kunstpoesie noch eine Volkspoesie herläuft, statt daß beide in einander aufgehen, wie es in Griechenland der Fall war. Seit indes Schillers und Körners Dichtungen in alle Kreise des Volkes gedrungen sind, dürfte auch in Deutschland dieser Dualismus an Bedeutung verlieren und nur noch ein lokales und provinzielles Interesse darbieten. Ueberdies wurden die Volkslieder doch von den Herausgebern in die künstlerische Retorte geworfen, aus der sie in etwas veränderter Mischung hervorgingen. „Des Knaben Wunderhorn“ ist ein sehr gesuchter und unpassender Titel. Diese Volkspoesie würde, wenn man sie den Knaben in die Hand gäbe, nur dazu dienen, den guten Geschmack und Kunstsinn im Keime zu ersticken.

Ludwig Achim von Arnim (1781—1831), welchem bei der Herausgabe „des Wunderhorns" ein größerer Anteil zukommt, als seinem Schwager Brentano, ist maßvoller, klarer, sinniger, als dieser, und obgleich er sich besonders in seinen Dramen zum Mitschuldigen aller romantischen Extravaganzen machte, so ging doch sein Geist nicht ganz in diesen auf, sondern bewahrte sich eine Freistatt harmonischer Bildung. Arnim, geboren in Berlin, hatte als naturwissenschaftlicher Schriftsteller debütiert mit einer Schrift, „Theorie der elektrischen Erscheinungen" (1799). So hatte er, obgleich ein Schüler Aug. Wilh. von Schlegels und von Hause aus eingeweiht in die Geheimnisse der romantischen Doktrin, doch durch das Studium der Naturwissenschaften ein heilsames Gegengewicht gegen leere, in der Luft schwebende Phantastereien und eine tüchtige Grundlage für die realistische Richtung gewonnen, die dieser Schule eigentümlich war, und die er mannigfach mit lebendigen Naturbildern, physiologischen Motiven, sinnigen Beobachtungen und Lebensreflexionen vertrat. Während ein zarter lyrischer Schaum anmutig in allen seinen Dichtungen perlt, ein Schaum, an dem man indes nur nippen kann, und der einem süß im Munde zergeht, sind die Gestalten, die er schafft, meistens von drastischer Derbheit, oft eckig, wie Figuren der altdeutschen Malerschule, und auch seine Frauenbilder sind keineswegs in einen allzu reinen Aether gehoben, sondern hinlänglich mit den Zügen vulgärer Weiblichkeit ausgestattet, ohne indes ins Phrynenhafte zu versinken. So würde er die rechte Mitte getroffen haben, aus welcher das Kunstwerk entspringt, wenn er jene geistige Konzentration gefunden hätte, welche durch die Einheit des Gedankens bei aller Ausbreitung doch den künstlerischen Organismus energisch zusammenhält und selbst alle vulkanischen Ausbrüche der Phantasie auf einen Feuerherd zurückführt. Doch er verfiel in die Arabeskenpoesie der Schule, welche durch ihre musivische Arbeit keine künstlerische Vollendung aufkommen läßt, mit zerstreuten Einzelndichtungen, die gar keinen inneren Zusammenhang mit dem Hauptwerke haben, dasselbe durchwebt und so uns statt eines Kunstwerkes ein Album mit lebendigen Einfällen und Zeichnungen in die Hände giebt. Wohl ist das Traumhafte bei ihm nicht, wie bei Tieck und Hoffmann, welche die Mohnkörner absichtlich ausstreuen, sowohl der tragende Fittig der Phantasie, als auch der ersehnte Effekt; aber es durchzieht doch seine Hauptwerke mit geheimnisvollen Adern, und wenn auch viel Liebliches und Anmutiges hell aus diesem dunkeln Hintergrunde hervorblüht, so ragt er doch zu überschattend in das Leben des Tages und der Geschichte herein. Er hat nicht die mystische Tiefe, wie bei Novalis, aber er gemahnt uns doch stets, wie ein unaufgelöster Rest, wie ein geheimnisvoller Niederschlag,

den weder die Natur, noch der Geist verwerten kann. Viel Gespenstisches wird zwar von Arnim nur als phantastischer Schlagschatten benutzt und mit einer Gewissenhaftigkeit, welche den übrigen Romantikern fremd war, später in einen natürlichen Zusammenhang aufgelöst; aber bisweilen erscheinen seine Gespenster mit autokratischer Selbstgefälligkeit, ohne dem Verstande Rede zu stehen, ohne durch die Stimmung der Seele des Schauenden irgendwie hervorgerufen zu sein; nur um grauenhaften Spektakel zu machen und durch das Unerklärliche zu reizen. Am verderblichsten hat auf Arnims dichterische Begabung die romantische Theorie des Komischen, des übermütigen, stofflosen Humors gewirkt, indem sie seine heitern Dichtungen zu jener Ungenießbarkeit verzerrte, welche für den unverbildeten Geschmack alle die humoristischen Tragelaphen der Romantik charakterisiert.

Arnims Talent ist früher unterschätzt worden; es hatte nicht die Gabe, sich vorzudrängen, bewahrte eine gewisse keusche Tiefe der Zurückhaltung und klebte nicht herausfordernd die Etiketten der romantischen Doktrin an die Stirne seiner Produktionen. Die Meister der Schule begünstigten aber mehr die polemischen Sturmböcke und Mauerbrecher, mit denen sie die Feste der Klassizität einrennen konnten, als eine Phantasie, die, sich zu gemesseneren Schöpfungen bescheidend, im Stillen positive Blüten trieb. Die Dichtungen Arnims enthalten Perlen eines edlen und kräftigen Stils, geniale Bilder von originaler Kraft, süße Klänge wahrer Empfindung, Einfälle und Gestalten von wirksamster Komik; aber die Schönheiten des Stils gingen in der manierierten Nachahmung des Altdeutschen unter, und dem Gedankeninhalt fehlte ein Standpunkt von sicherer Begründung und harmonischer Einheit. Die Naivetät lag zwar dem einfachen und liebenswürdigen Naturell des Dichters nahe; aber sie verlor in der gezwungenen altfränkischen Form ihren eigentümlichen Reiz, und was den Inhalt betrifft, so machte Arnim zwar Ernst mit der Vertiefung in das geschichtliche Mittelalter, das über den andern romantischen Dichtungen nur wie ein buntbeleuchtetes Dunstgewölbe schwebte, und mit der Durchführung psychologischer Probleme; aber es gebrach ihm an nachhaltiger Kraft, und das feste Gestein seiner Dichtungen zerbröckelte bald wieder unter den verwitternden Einflüssen der romantischen Atmosphäre. Uebrigens zeichnet die Werke Arnims ein edler, in der besten Bedeutung ritterlicher Sinn aus, und die Verherrlichung des Menschlichen in allen Ständen, die Verklärung der Armut, die später bei seiner Gattin Bettina in wohlgemeinte, oft drollige Reflexionen über den Pauperismus auslief, weist auf einen Ernst der Gesinnung hin, der sonst nicht die Fahnen im Feld-

lager der Romantik schmückt. Freilich kam durch diesen Ernst, der wieder mit den Spielereien des ungebundenen Humors wechselt, eine schwankende Färbung in seine Werke. Bei den anderen Romantikern sind alle Grenzsteine der realen Welt sowohl, als der idealen, durch den haltlosen Strom der Ironie fortgeschwemmt; bei Arnim bleiben sie stehen, ohne eine andere Wirkung, als daß man über sie stolpert. Erst indem man den Unterschied merkt, wird man verstimmt, daß neben so gesunder Tüchtigkeit so haltlose Phantasterei Platz greifen kann.

Das Rühmenswerte, das wir erwähnt, gilt besonders von Arnims beiden Hauptwerken: „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein“ (2 Bde., 1810) und: „die Kronenwächter“ (1817). In beiden Werken ist der Anlauf bedeutend; die Anfänge zeugen von einer ebenso kräftigen, wie drolligen Originalität, und die Stoffe selbst bieten, im Widerspruche mit dem Katechismus der Romantiker, ein lebendiges Interesse dar. Die Gräfin Dolores ist ein Charakterbild von großer Lebenswahrheit. Die innere Entwickelung eines edeln, aber leichtsinnigen und dem Genusse hingegebenen Gemütes, das sich leicht durch den einschmeichelnden Schein bestechen läßt und ein Opfer messianischen Betruges wird, der sich in empfehlender Aeußerlichkeit bei ihr einschmeichelt, ist besonders im ersten Bande mit psychologischem Feinblicke und mit einer oft glücklichen Kraft der Darstellung gegeben. Später zersplitterte sich das Interesse zu sehr; die Zwischendichtungen nehmen einen zu großen Raum ein, und die grellen Effekte wirken nicht, weil sie nicht genügend vorbereitet sind. Die Leidenschaft der gealterten Fürstin zum Grafen Karl, in dessen edeln und harmonisch durchgebildeten Charakter der Dichter gewiß viele Züge seines eigenen hineingeheimnißt hat, macht einen widerwärtigen Eindruck, und daß sie in einem schwach motivierten quidproquo statt über den Grafen über den in sie verliebten Primaner die Fülle ihrer Gunst ausströmen läßt, trägt viel dazu bei, diesen Eindruck zu steigern. Es ist viel Unnatürliches in diesen Liebesverhältnissen. Dagegen steht neben der lebensvollen, sinnlich-kräftigen Gestalt der Dolores ihre Schwester Clelia in imponierender Herbheit, Festigkeit und geistiger Bedeutsamkeit. Mit Recht hat schon Heine auf die meisterhafte Schilderung des verfallenen Grafenschlosses am Anfange der Dichtung aufmerksam gemacht. Die Poesie der Kontraste ist echt romantisch. Im Verfalle des Schönen liegt gleichsam eine Ironie, welche der romantischen entgegenkommt. Ihr ist der Rost schöner, als das Eisen! Dieser Oxydationsprozeß der Natur, der sich durch die belebende Kraft des Sauerstoffes, des

elementarischen Feuergeistes, vollzieht, entspricht ganz und gar dem geistigen Prozesse der Romantik, in welchem Feuer und Leben oft nur dazu dienen, die einfache Schönheit trüb zu umfloren und der Verwitterung und Zerstörung entgegenzuführen. Wenn Arnim bei seiner Schilderung erwähnt, wie lumpige Barbarenkinder einem schönen Amor in Marmor den Rücken geißeln, so liegt darin viel Aehnliches mit dem Verhalten der romantischen Turba gegen unsere klassischen Meisterwerke. Auch wird diese Richtung vortrefflich durch den Dichter Waller ironisiert, der ohne alle Festigkeit der Gesinnung sich fortwährend in haltlose Stimmungen hineinimprovisiert; dem das ganze Leben, alles, was ihm das Nächste sein, was im Kern seines Wesens leben sollte, fortwährend zu kaleidoskopischen Bildern zusammenfließt; der, wenn ihn das Schicksal schüttelt, nur solche bunte Figuren hervorbringt, und dessen fliegende Gedichte zuletzt hoch oben in einem Turmknopfe ein Asyl finden. Die Arnimschen gereimten Poesien der Dolores, den Fischerknaben Hylas und die Päpstin Johanna mit eingeschlossen, verdienten, mit wenigen Ausnahmen, auch in irgend einem Turmknopfe begraben zu werden.

Wenn die „Dolores“ noch eine vorwiegend subjektive Haltung hat und eine Fülle von Reflexionen, sinnigen Zügen und psychologischen Feinheiten enthält, so sind dagegen die „Kronenwächter“ ein objektiv historischer Roman im größten Stile. Arnim wählt eine geistig bedeutsame Zeit, den Uebergang des Mittelalters in die Neuzeit, das Zeitalter Maximilians, um das deutsche Leben in seinem innersten Werden zu belauschen und zu beleuchten. Wie magisch ragt hier die Majestät der Hohenstaufen in traumhafter Ferne, wiedergespiegelt im Gemüte Bertholds, in die neue Zeit hinüber! Das Zauberschloß, die geheimnisvoll eingreifenden Kronenwächter, die Ruinen des Hohenstaufenschlosses in Weiblingen sind von diesem Reize der geschichtlichen Perspektive wunderbar beseelt! Aber wenn uns hier die Größe jener Zeit in erhabenen Fresken entgegentritt, so wird uns auch das rohe Verkommen des Ritterwesens auf Schloß Hohenstock mit Meisterzügen geschildert. Auf den Trümmern des Hohenstaufenschlosses erhebt die Industrie ihre Paläste, und Luthers Persönlichkeit schreitet in ahnungsvoller Bedeutung in diese Zeitwirren hinein. Dies alles ist großartig konzipiert und im einzelnen mit so großer sachlicher Treue, unverfälschter Naivetät, in echt originellen und poetischen Zügen dargestellt, daß man es doppelt bedauert, nur ein unvollendetes Werk vor sich zu haben. Der echte Geist des Mittelalters atmet uns aus diesem Werke entgegen, ein Geist, der in Tiecks „Genoveva“ ins Sentimentale, in Tiecks „Octavian“ ins Possenhafte umschlägt. Das ganze treuherzige Leben der alten Reichsstädte

wird uns vorgeführt; es mutet uns an, als wandelten wir selbst in diesen alten Gassen, vorüber an den alten Brunnen und Wachttürmen und hörten die Gespräche der Mägde und sähen die städtischen Gewerke in ihrem heiteren Betriebe und feierten alle Winzer- und Hochzeitsfeste mit! Wie drollig ist gleich die Einleitung, die Turmwärterfrau, die zu dick geworden und nicht mehr die Wendeltreppe herunter kann und deshalb als Inventarstück des Turms auf den nächsten Turmwart übergeht! Und als dieser seines Amtes entsetzt wird, da muß sie mittelst einer Winde von außen herabgelassen werden! Wie drollig ist der junge Maler, der auf dem Gerüste steht und durch das oberste Fenster herabgebückt die Züge der schlafenden Anna belauscht, um sie als Madonna an den Giebel zu malen. Diese Genrebilder sind köstlich! Die Traulichkeit des innern Haushalts, die Zwistigkeiten und Eifersüchteleien zwischen Mutter und Tochter werden uns höchst anschaulich vorgeführt, wobei Arnim mancherlei physiologische Züge mit Glück verwertet, z. B. die psychischen Einflüsse der Schwangerschaft, und damit die Sicherheit einer tüchtigen realistischen Motivierung bekundet. An die „Kronenwächter" reihen sich in Ton und Geist die besten Dichtungen Uhlands und der schwäbischen Dichterschule, in denen das echt Poetische und Menschliche des Mittelalters ohne phantastische Verzerrung gefeiert wird.

Von den „Kronenwächtern" Arnims ist (1856) ein zweiter Band aus dem Nachlasse des Dichters veröffentlicht worden. Viele wollten in dieser Fortsetzung, welche indes ebenfalls Fragment geblieben ist, ein poetisches Werk Bettinas, der Gattin des Verstorbenen erkennen. Doch die ganze Darstellungsweise und die kulturhistorischen Studien, welche der Dichtung zu Grunde liegen, der Mangel an aller Durcharbeitung auf der einen und an der überschwenglichen Lyrik Bettinas auf der anderen Seite lassen sie als ein unfertiges Originalwerk erscheinen, dessen Vollendung, trotz aller Auswüchse der Arnimschen Phantasie und ihrer Lieblingsschrullen, die Litteratur mit einem interessanten Kulturgemälde der Reformationszeit und die romantische Dichtung mit einem objektiven Hauptwerke bereichert hätte.

Neben diesen Hauptwerken können Arnims übrige Schriften keine rechte Bedeutung gewinnen. Seine „schöne Isabella von Egypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe" (1811) enthält bei einzelnen prächtigen poetischen Elementen aus dem Zigeunerleben doch schon im Uebermaße eine gespenstische Beseelung der Natur und die sonderbarsten Sprünge der Phantasie. Ein Alräunchen, Cornelius Nepos genannt, das von Isabella unter dem Galgen ihres Vaters ausgegraben und mit Mund und Augen begabt worden, ein Golem, das schöne Weib von Lehm, in welches Leben

hineingehext ist, ein „toter Bärenhäuter“, das Gespenst eines Geizigen, sind einige der handelnden Figuren aus der Gespensterkarawane dieses Romans, hinlänglich geeignet, uns in jene grauenhafte Stimmung zu versetzen, welche stets durch die Vermischung des Leblosen und Lebendigen hervorgerufen wird. Unter den Novellen Arnims erinnern viele an Tieck und Hoffmann. Oft finden wir Streiflichter geistiger Bedeutung und geschichtlichen Tiefblick, oft eine tüchtige Genremalerei; aber die Vorliebe für das Barocke stört immer wieder den Eindruck gesunder Tüchtigkeit. Eine Muhamedanerin, die eine fromme Nonne und dann eine kokette französische Schauspielerin wird, ein Intriguant, der in einer Tretmühle von Frau von Saverne gezwungen wird, seine Intrigue zu widerrufen und gut zu machen, was er an ihr verbrochen, Sterne, welche die Madonna als Goldstücke für die Armut vom Himmel regnen läßt, Werther und Lotte, die in der zerbrochenen Postkutsche auftreten: welche wunderlichen Motive, Einfälle und Gestalten! Sein „Wintergarten“ (1809) ist allzu frostig, und die poetischen Blumen erinnern an die gefrorenen. Die unglückliche Nachahmung des altfränkischen Stils macht in diesen Erzählungen den Eindruck des Manierierten; die poetische Holländerei, die er schildert, ist zwar oft nach den Resultaten sorgfältiger Studien aufgefaßt, hat aber keinen rechten Halt und Kern, und die oft in grellen Farbenklecksen durchgeführte Malerei beleidigt den gesunden Sinn. Arnims „Schaubühne“ (1813) klingt wie ein Spott auf diese Bezeichnung, denn seine Dramen sind noch weniger darstellbar, als die von Tieck. Die realistische Seite des Arnimschen Talents schien zwar dramatischen Bestrebungen förderlich zu sein; aber die Strenge und der Ernst des dramatischen Stils, der keine Schnörkeln verträgt, blieb ihm und verwandten Naturen immer unerreichbar. Alle Gesetze der Komposition wurden von ihnen absichtlich vernachlässigt. Wenn man diese Dramen liest, glaubt man oft das rohe Material vor sich zu haben, aus dem sich in den rechten Händen ein Drama gestalten ließe. Aber auch die Stoffe sind meistens ohne Berücksichtigung ihres dramatischen Kerns so blind ausgewählt, daß die dialogisierte Form vollkommen zufällig erscheint und nur den Eindruck des chaotischen Durcheinanders vermehrt, indem die scenischen Sprünge selbst den fortgehenden Faden, den die Erzählung braucht, überflüssig machen. Wir haben es hier nicht mit Charakteren zu thun, sondern mit Figuren; von Konflikten und Spannung ist keine Rede. Am bezeichnendsten für die Art und Weise dieser Komposition ist das im Nachlasse Arnims erschienene Drama „die beiden Waldemar“, in welchem die trübste und unmotivierteste Doppelgängerei vorherrscht, und „der falsche Waldemar“, in welchem so bedeutende dra-

matische Motive liegen, mit Nichtachtung derselben und der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit zu einem rohen Trunkenbolde gemacht ist. Der dramatische Stil ist von dieser Verwirrung der Handlung mitangesteckt und bewegt sich in einem Wuste von Bildern und Witzen, in dem ohne alle Sonderung das Größte und Niedrigste durcheinanderläuft. Was „die Gleichen" (1819) von Arnim betrifft, so kann man nur das Urteil von Gervinus unterschreiben: „Es ist dem Stoffe kein Moment abgewonnen, auf dem man mit Vergnügen weilte; in ziel- und zwecklosen Scenen treibt man uns durch einen kopfberückenden Wirrwarr aus burlesken Shakespeareschen Volks- und Witzepisoden in einen unheimlichen Nebel von Geister- und Dämonenspuk; wie man in der „Genoveva" um die Entwickelung des Empfindungsgangs betrogen wird, den der Stoff erwarten läßt, so hier noch ärger um die Entfaltung des psychologischen Problems." Aehnlich ist die alte Sage der Päpstin Johanna mit willkürlicher Romantik und dabei in höchst unwahrscheinlicher Weise von Arnim behandelt worden. Am tollsten geht es in der Tragikomödie „Halle und Jerusalem" (1811) her. Hier zeigt es sich, wie ein abgeschmackter Inhalt die zügellose Form bestimmt, oder vielmehr, wie die romantische absolute Freiheit der Dichtform, welche vor der Berührung mit dem stoffartigen Interesse mit der Scheu falscher Heiligkeit zurückbebt, nichts Schönes erzeugen kann, weil sie die Einheit der Idee und des Bildes zerreißt. Die Fabeln von Cardenio und Ahasver sind verknüpft, aber nur wie sich Phantasiebilder im Traume verknüpfen. Und wie der Held zuletzt im Gedränge der Pilger in Jerusalem totgetreten wird, so ergeht es der Schönheit in diesem wüsten Gedränge der Phantasien. Auch in den alten Volkssagen liegt ein tiefer Sinn, und eine sinnlose Verknüpfung derselben entstellt sie. Wie in der „Isabella" führt Arnim hier eine ganze Menagerie unheimlicher Gestalten mit sich. Die Art und Weise der romantischen Komposition wird uns durch solche Werke recht anschaulich gemacht. Dem echten Künstler geht mit der Schnelligkeit und Gewalt des Blitzes zuerst die Einheit und Totalität seiner Schöpfung auf, und er sieht bereits, wie dieser Embryo die Gabe der Fortentwickelung besitzt, sich in dunkeln Umrissen gliedert und gestaltet. Die Romantiker aber sehen nicht das Ganze, sondern nur Teile, Bilder aus einem Bilderkasten, die sie dann willkürlich an einander reihn. So schien Arnim zuerst das Studentenleben in seiner romantischen Freiheit interessant; dann fesselte ihn die Sage von Cardenio und Celinde, dann wieder die Sage von Ahasver, das Pilgerleben in Jerusalem; und diese bunten Bildermassen warf er in einen Bottich und rührte sie mit dem Hexenlöffel um. Nur eine falsche Doktrin und falsche Muster können eine

solche Verirrung bei dem Dichter der „Kronenwächter" begreiflich machen! Aehnlich ist die Tragikomödie: „der Auerhahn," in welcher die Sage von Otto dem Schützen benutzt ist. Hier geht das Tragische in das Burleske und das Burleske in das Tragische über, ehe man sich's versieht. Heinrich der Eiserne erinnert an die Tyrannen der Puppenspiele und ist höchst burlesk im Verhalten zu seinen Söhnen und Brüdern, selbst wenn er seinen Sohn Heinrich umbringt. Was hilft es, daß die Nebensachen an Shakespeare erinnern, wenn das Ganze ihn parodiert? Die Einleitung enthält in der That eine köstliche Schilderung der Langenweile, die aber in der langen, sich durch eine rhythmisch gährende Prosa dahinschleppenden Dichtung das einzig Kurzweilige ist. Was soll man gar von den eigentlichen Schatten-, Puppen- und Hanswurstspielen sagen, von dem „Loch oder dem wiedergefundenen Paradies", von „von Jemand und Niemand", vom „Herrn Hanrei und Maria vom langen Markt", oder vom heroischen Lustspiele: „die Kapitulation von Oggersheim", an welches sich das Schauspiel: „die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629" würdig anschließt? Das sind doch alles Nürnberger Spielwaaren für große Kinder! Man glaubt alte Stickereien vor sich zu haben, an denen die wenigen Perlen beschmutzt sind. Daß ein Dichter wie Arnim so produktiv in solchen Hanswurstiaden sein konnte, das beweist nur, wie durch die romantische Strömung auch klare Talente getrübt und in haltlosen Wirbeln fortgerissen wurden.

Aus Arnims Leben erwähnen wir noch, daß er, das vollständige Gegenbild zu Brentanos Zerfahrenheit, als Edelmann und Gruudbesitzer auch in den schweren Zeiten von 1806—1813 treu seinem Hauswesen vorstand und an der Sache seines Vaterlandes hing. Im Jahre 1811 hatte er Bettina (Elisabeth) Brentano geheiratet, welche als eine kometarische Erscheinung seinen stillen Kreis belebte; im Jahre 1831 starb er an einem Nervenschlage auf seinem Gute Wiegersdorf bei Dahme. Seine sämtlichen Werke hat W. Grimm herausgegeben (19 Bde., 1839—1846.)

Wenn Arnim erst nach seinem Tode mehr beachtet wurde, so erfreute sich sein Landsmann, Friedrich de la Motte-Fouqué (1777—1843), ebenfalls ein märkischer Gutsbesitzer, bei Lebzeiten einer großen Popularität, die nur durch die manierierte Bedeutungslosigkeit seiner späteren Schriften und durch die veränderte Zeitrichtung einen bedeutenden Stoß erhielt. Er war zu Brandenburg geboren, der Enkel jenes preußischen Generals Fouqué, der in der Schlacht bei Landeshut von den Oesterreichern gefangen genommen wurde und sich zeitlebens der Freundschaft des großen Königs erfreute. Er selbst machte als Lieutenant und Rittmeister die großen

Schlachten des Befreiungskrieges (1813) mit, nahm dann als Major wegen leidender Gesundheit den Abschied und lebte nach seiner Verheiratung mit Frau von Rochow auf Neunhausen, dem Gute seines Schwiegervaters, wo schon früher ein enger litterarischer Verkehr herrschte und A. W. Schlegel, Bernhardi u. a. gerngesehene Gäste waren. Fouqué war verheiratet, als er die Bekanntschaft der Frau von Rochow machte, die ihren Mann, einen Spieler, kurz zuvor durch den Tod verloren hatte, während sie mit ihm im Scheidungsprozeß lag. Fouqué ließ sich von seiner Frau scheiden, um sich mit Karoline von Rochow zu vermählen. Später lebte er mehrere Jahre in Halle. Er starb, nachdem er sich zum dritten Male mit Albertine Tode verheiratet hatte, die auch als Schriftstellerin auftrat, in Berlin 1843.

Fouqué war gleichsam der märkische Dichterfürst, der gesellschaftliche Mittelpunkt der romantischen Schule. Alle ihre Dichter waren stolz darauf, mit ihm in nähere Beziehung zu treten. Man lese nur das Entzücken Hoffmanns, als er mit Fouqué in Berührung kam! Jean Paul und Goethe erkannten den Dichter an; die Jugend der Freiheitskriege feierte in ihm einen geistigen Vorkämpfer. Er war von einer Produktivität, die sich immer wach erhielt, zu seinem Unglücke bis in die spätesten Zeiten hinein, die in ihm nur eine zierlich übermalte Ruine entdecken konnten und seine süßliche Empfindseligkeit und frömmelnde Ritterlichkeit als verbrauchte Utensilien der romantischen Schule verwarfen. Man vergaß dabei, daß die romantische Ironie bei ihm erloschen war, daß eine ernste, edle, vaterländische Gesinnung seine größeren Werke beseelte und die germanistische Richtung, der wir so bedeutende wissenschaftliche Resultate verdanken, die Schuld des Rühmenswerten und auch des Tadelnswerten trug, das seine Dichtungen charakterisiert. In der That ist seine Gesinnung höher zu achten, als sein Talent, das wohl einzelne liebliche Blüten trieb, aber ohne selbständige Kraft an der manierierten Nachahmung altdeutscher Muster scheiterte und dabei das Große des alten Ritterwesens oft durch die Ritterlichkeit der modernen Wachtparaden verfälschte. Er hatte die Befreiungskriege tapfer mitgefochten; aber das eigentliche Pathos dieser Zeit hatte er so abstrakt aufgefaßt, daß er es ohne weiteres mit dem Pathos des altnordischen Rittertums verwechseln konnte. Persönlichkeiten wie Napoleon oder Blücher hatten doch gewiß eine ganz andere Volkstümlichkeit, als der Schlangentöter Sigurd oder der Isländer Thiodulf; aber die romantische Poesie war so spröde, daß sie durch jede Berührung mit der Gegenwart ihre heilige Keuschheit einzubüßen fürchtete und sich nur in den Dämmerungen der Vorzeit behaglich fühlte. Als der Major

Fouqué Professor in Halle geworden, da trat die süße Frömmelei, die sich bisher im Schatten der robusten Ritterlichkeit nicht ganz entfalten konnte, in krankhafter Weise hervor, in einer Fülle von prosaischen und poetischen Geständnissen und in einer so zierlichen Bußfertigkeit, daß sich das Lesepublikum von diesen ungenießbaren Produktionen gänzlich abwandte. Es hatte sich aber nur im Extrem das Unwahre der ganzen Richtung deutlich zu Tage gelegt und auch die Wohlwollendsten von ihrer Haltlosigkeit überzeugt. Die Produktivität Fouqués war massenhaft, aber sie fällt eigentlich aus der Litteraturgeschichte heraus. Die zufälligen Verwickelungen der Ritterromane sind nur kaleidoskopische Kombinationen der Phantasie, welche kein tieferes Interesse darbieten, nur Varietäten derselben Blüte. Die Monotonie in Stil und Inhalt ist nur eine Folge der geistigen Armut, welche in dieser beschränkten Welt sich zuhause fühlt.

Das Ritterwesen, das von Fouqué in seiner ganzen feudalen Herrlichkeit aufgefaßt wurde, bot dem Dichter nicht den reinen Gehalt schöner Menschlichkeit dar, nicht jene hohe Stufe harmonischer Bildung, auf der allein erquickliche und dauernde Schöpfungen gedeihen. Nur eine trübe geistige Richtung kann solche Epochen wählen, in denen bloß eine trübe Menschlichkeit gährt. Das Ritterwesen prahlte mit einer tiefen Innerlichkeit, mit einer glänzenden Aeußerlichkeit, aber zwischen beiden bestand kein geistiges Band. Denn wenn die lyrische Ueberschwenglichkeit der Liebe und des Glaubens, dieser tiefsten Gefühle, sich nicht anders aussprechen konnte, als mit dreinschlagender Faust, als mit Speer und Schwert, als in der äußerlichsten Weise, so liegt dabei eine Roheit des Empfindens zu Grunde, die unserer fortgeschrittenen Zeit fremd und unbegreiflich ist. Die absolute Paukluſt des Mittelalters macht diese Flegeljahre der Menschheit wenig für tiefere geistige Auffassung geeignet; am wenigsten, wenn in diesen Kämpfen kein tieferes geschichtliches Interesse gährt, sondern nur die einzelne Persönlichkeit ihre Künste zeigt und ihre tiefsten Herzensgüter bramarbasierend zur Schau trägt, ausruft und mit dem Schwerte verteidigt. Viel Renommage, viel absichtliches „Tuschieren“ liegt in diesem ritterlichen Komment. Man hat nun vielfach gerühmt, daß die Herrlichkeit der persönlichen Freiheit sich glänzend im Rittertume bewähre; aber sein Komment war ein europäisch allgemeiner und ließ den Individuellen nur geringen Spielraum. Wir haben es mit einem uniformierten Heere zu thun, das in aufgelöster Linie ficht. Wie der einzelne Mönch war der einzelne Ritter sattelfest in seinen Satzungen. Er wußte, daß er seine Dame zu verteidigen und die Unschuld zu beschützen habe; er kannte die Gesetze des Zweikampfes und verstand sich auf Turnier- und Fechtkunst. Das Rittertum war die zur Aeußerlichkeit

erstarrte Dogmatik der Ehre, der Liebe und des Glaubens, die in diesen blanken Eisenmännern gleichsam festgefroren war. Und wenn diese festgefrorene Poesie auftaute, so sah man nur den kahlen Begriff und die karge Empfindung, nichts geistig Freies und Lebendiges, lauter dressierte Seelen! Der Unterschied konnte nur ein mehr oder weniger der zugemessenen Dosis der Empfindung und des Heldenmuts zeigen. Der eine hatte mehr Kraft und Gewandtheit, als der andere; der eine hatte einen silberschwärzlichen, der andere einen goldfunkelnden Harnisch; der eine hatte einen lichtbraunen Hengst, der andere einen dunkelbraunen. Hier sehen wir ein französisches Turnier, dort einen skandinavischen „Holmgang". Die eine Jungfrau hat ein Lockenköpfchen, die andere „ein wunderschönes Haupt;" die eine hat „sanfte Mondscheinaugen", die andere „wundersame Maid" hat eine weiße Hand, wie zarten Schnee!" Das ist die Art und Weise, wie Fouqué im „Zauberring", und seinen anderen Ritterromanen individualisiert; die Empfindungsweise entspricht dieser Darstellungsart vollkommen; oder ist es nicht die Sentimentalität eines Stallknechtes, wenn der Held des „Zauberringes", Otto, nach einem ritterlichen Pferdegespräche ausruft: „daß dieser Gaul so lichtbraun aussieht, macht mir ihn ganz besonders lieb. Lichtbraun ist für mich eine recht englisch holde Farbe; meine selige Mutter hatte so große lichtbraune Augen, und weil der Himmel da herausblickte, kommt mir die ganze Farbe wie ein leuchtender Gruß des Himmels vor". Um nun diese monotonen Kampfscenen in pikanter Weise zu verkitten, wird die alte Zaubersage benutzt, welche der Phantasie, wenn sie müde ist, Wunden zu schlagen und zu verbinden eine freiere Bewegung gestattet.

Der Ritterroman war, so plump er sein mochte, als Spiegel seines Jahrhunderts in der Ritterzeit gewiß berechtigt; aber seit ihn Ariosto in die vollkommene Heiterkeit der freien Phantastik, seit ihn Cervantes ironisch in seiner unsterblichen Don-Quixotiade aufgelöst, hat seine Erscheinung etwas Gespenstisches und ist nur als derbe Nahrung der Volksphantasie begreiflich, die sich an den geharnischten Raufereien erfreute. So hatte er sich lange vor dem Auftauchen der romantischen Schule in den Leihbibliotheken eingenistet — wir erinnern nur an Spieß, Cramer, Schlenkert, Veit, Weber, Vulpius u. a.; aber seine Allianz mit dem Räuber- und Gespensterromane machte ihn zum vogelfreien ästhetischen Proletarier. Als die Romantiker die Apotheose des Mittelalters poetisch durchsetzen wollten, da fanden sie in den Ritterromanen eine aufgehäufte Masse, in welcher als stoffartiges Interesse schon lebendig war, was sie ästhetisch durchgeistigen wollten. Der Uebersetzer des Cervantes, Tieck, ein feiner ironischer Kopf, wußte mit diesem plumpen Rittertume in der Be-

leuchtung „der mondbeglänzten Zaubernacht“ nicht viel anzufangen; er benutzte es nur als komischen und phantastischen Schlagschatten in seinen großen dramatischen Gemälden des Mittelalters. Novalis nahm nur die mystische Poesie des Mittelalters in sich auf; die Schlegel sahen es nur in der Beleuchtung Calderons; Brentano bevorzugte die Schwarzkunst und das Zauberwesen; bei Arnim geht neben der grimassierten Ritterlichkeit schon die trauliche Bürgerlichkeit auf. Erst dem wackern Haudegen Fouqué war es vorbehalten, das Ritterwesen mit Stiefeln und Sporen zu verherrlichen und die alten Ritterromane in romantischer Beleuchtung neu zu erwecken. Diese Beleuchtung war indes kärglich genug; einige lyrische Flitter, einige Züge der alten Heldensage, ein glatter melodischer, zierlicher Stil genügten nicht, einen wesentlichen Unterschied zwischen Spieß und ihm festzustellen, und statt die rohe Masse zu beseelen, wurde Fouqué von ihr herabgezogen und trug dem Stoffartigen seinen Haupttribut ab. Auch mit dem großen Schotten Walter Scott darf man Fouqué nicht in eine Linie stellen. Bei Walter Scott ist das Rittertümliche nie Selbstzweck; es ist nicht um eine Verherrlichung desselben zu thun; der Duft seiner idealen Lyrik weht uns nicht aus seinen Schöpfungen entgegen; die Zwecklosigkeit bunter Abenteuer ist ihm fremd. Er schildert uns mit historischem Sinne nationale Kämpfe; seine Helden verfolgten bestimmte Zwecke; und wenn er auch die Aeußerlichkeit des Lebens und der Sitte vorzugsweise malt, so begnügt er sich nicht mit den unbestimmten Umrissen wie Fouqué, mit den Resultaten der Kleider- und Wappenkunde, mit bunten Dekorationen, sondern seine Darstellung hat ein homerisch-künstlerisches Gepräge durch die liebevolle Auffassung der ganzen objektiven Welt, welche seine Helden umrahmt. Und diese Helden selbst sind nicht bloß da, um die Rüstungen auszustopfen und die beliebten Ritterphrasen als Zettel aus dem Munde hängen zu lassen, nicht bloß, um athletische Kraftstücke zu produzieren, sondern sie haben ein individuelles Leben und sind mit allem Reichtum charakteristischer Züge ausgestattet. Bei Walter Scott kommt zuerst der Mensch und dann der Ritter; bei Fouqué zuerst der Ritter und dann der Mensch.

Das Studium der mittelalterlichen Poesie brachte diese Blüten des ritterlichen Geistes bei ihm zur Reife. Er trat zuerst unter dem Namen: Pellegrin auf. 1806 bearbeitete er den Streckerschen Karl und die Historie von „Ritter Galmy“; 1808 erschien er im zweibändigen Roman: „Alwin“ bereits als selbständiger gutgerüsteter Ritterpoet. Doch erst mit 1816, mit dem „Zauberring“ (3 Bde.), beginnt die Epoche seiner größten Produktivität; seine poetischen Ritter stürzten sich

waffenklirrend in das Getümmel der Freiheitskriege, und als die nationale Begeisterung schon erloschen, wurden sie allein nicht müde, sich urdeutsch zu geberden, zu kämpfen und zu turnieren und minniglich zu lieben. Der „Zauberring“, der Leithammel dieser Romanherde, hatte auch von allen das beste poetische Geläute. Er schildert uns das Rittertum gleichsam in seinen europäischen Perspektiven, vom skandinavischen Norden und seinen Finnen bis zum spanischen Süden und seinen Mohren. Dies ausgebreitete Panorama mit seinen wechselnden Naturschönheiten, mit dem eigentümlichen Dufte der Volkssagen, der darüber schwebt, mußte für die Einförmigkeit der ritterlichen Gesinnungen und Kampfesscenen entschädigen, die sich unter jedem Himmel gleich blieben. Die Nüancen der Charakteristik hielten sich an die Urtypen der Menschheit und an die Schattierungen der Sonne; man konnte allenfalls einen Mohren von einem Finnen unterscheiden. Dagegen war die Erfindung, die Verknüpfung der Begebenheiten nicht ohne jene Gewandtheit, die sich freilich auch oft im Verlage von Fürst in Nordhausen und Basse in Quedlinburg entdecken läßt, einem Verlage, an welchen auch der Titel dieser Musterdichtung erinnert. Der Stil hatte warme Färbung, innige Wendungen und sentimentalen Schwung; doch war es nicht die Wärme der sommerlichen Natur, sondern die eines geheizten Treibhauses mit erkünstelten Blüten und seltsam geschnitzten Blattgestaltungen.

„Die Fahrten Thiodulfs des Isländers“ (1815) beginnen wie eine skandinavische Don-Quixotiade; doch die derbe Ironie löst sich bald in lauter Vortrefflichkeit und Andacht auf. Die Scenerie dieses Romans ist bunt und mannigfaltig. Von den Einöden Islands, über denen der Feuerberg Hekla dampft, werden wir in die schönen Gefilde der Provence und dann nach Konstantinopel geführt, wo der Held, ein getaufter isländischer Heide, an der Spitze der Wäringer die Bulgaren zurückschlägt. Dieser Thiodulf ist von einer ungeschlachten Naivetät, die anfangs recht dumme Streiche macht, sich aber später zu einem in Kraftstücken hervorragenden Rittertum abschleift. Ein ähnlicher Nordlandsrecke ist der Norweger Sintram, der Ritter, neben dem die Gespenster des Todes und Teufels einherreiten, und der sich erst von ihrer Macht befreit, als er dem Rat des Teufels, sich der schönen Gemahlin des Ritters Folko zu bemächtigen, kein Gehör giebt. Dieser „Sintram“ ist übrigens ein echter Raubritter, wie sein Vater Björn Glutauge, welcher auf den Eber das heilige Gelübde thut, jeden Hansekaufmann zu töten, der ihm in die Hände fallen würde. Der große Schwarm der übrigen Romane und Novellen wühlte nur den Staub von der romantischen Heerstraße auf. Vieles darin ist für Kavalleristen

und Hippologen von Interesse, denn die Pferde sind oft psychologischer behandelt, als die Menschen.

Doch wie jede Dichternatur, mag sie auch sonst noch so sehr ins Kraut schießen, eine wenn auch kurze Blüte treibt, die ihren innern Zauber an einem schönen Tage der Sonne erschließt, so erging es auch Fouqué, und diese zarte Blüte war die „Undine“ (1813). Das war die Quintessenz seiner Phantasie. Diese seelenlose Undine war seine einzige Dichtung, welche eine Seele hatte! Sie sprach zugleich das Geheimnis der Romantik aus: die Beseelung der elementarischen Natur. Diese duftige Wassernixe und der Wassergott Kühleborn, der sich plötzlich in eine Kaskade verwandelt und seinen Gegnern eine erquickende Douche erteilt, haben trotz aller frommen Anklänge eine heitere heidnische Färbung, die noch dadurch erhöht wird, daß der Tod in Gestalt eines Kusses das Leben raubt! Das Element des Thales, das Wasser, ist nie lieblicher gefeiert worden, als in dieser träumerischen „Undine“; es ist in seiner Art und Unart mit größerer Virtuosität geschildert, als dies dem Dichter sonst bei menschlichen Charakteren gelingt. Man glaubt hinter die Kulissen der Schöpfung zu sehen, wo die Elementargeister des Paracelsus Toilette machen, ehe sie uns neckend den Schaum der Fluten ins Gesicht spritzen. Und wie ein glücklicher Gedanke auch die Form verzaubert, so ist der Stil der „Undine“ sinnig, einfach und klar und von allen buntfarbigen Schlacken der Manier geläutert.

Weniger läßt sich dies von Fouqués lyrischen Dichtungen, von seinen kleinen Liedern sagen, welche Heine „süße, lyrische Kolibris“ nennt. Wohl verdienen einige mit den bunten, glänzenden, leichtflatternden Vögelchen verglichen zu werden; doch die meisten sind steif, von gezierter Einfachheit und hölzerne Vögel mit buntem Anstriche. Auch seine wohlgemeinten „Kriegslieder“ haben nicht den Schwung eines Tyrtäos und sind von häßlicher Manier angekränkelt, die in späteren geistlichen Dichtungen stereotyp wurde.

Ehe Fouqué seine poetische Klinge für die Ritterromane schliff, hatte er sich bereits in zahlreichen Schöpfungen für das „unsichtbare Theater“ der Romantiker versucht. 1804 hatte er unter dem Namen Pellegrin und unter den Auspicien von August Wilhelm Schlegel seine ersten dramatischen Versuche herausgegeben, welche die kokette Diktion der Romantiker in südlichen, farbenreichen Rhythmen und Reimen zur Schau trugen. Alboin, Eginhard und Emma, Thassilo u. a. waren die Helden, die er verherrlichte. Nach dem reimenden Süden kam der allitterierende Norden an die Reihe. Die Zeit war ernster geworden. Gegen die siegreichen romanischen Völker mußte man die germanischen Helden des Nordens, die gewaltigen,

sagenhaften Recken aufbieten, welche den Drachen zu erlegen wußten. So erschien Fouqués Hauptwerk, die Trilogie „der Held des Nordens" (1810), dem großen Philosophen Fichte gewidmet, der allerdings nichts Recken- und Sagenhaftes an sich hatte, aber doch als ein moderner Gedankenriese die Urkraft germanischer Natur und ihre hohe Energie an sich selbst darstellte und so den Kampfschild des Gedankens begeistert schlug. Wenn man das überschwengliche Lob, das Jean Paul und die Rahel diesem Werke erteilten, mit dem Lobe Heines vergleicht: „Sigurd der Schlangentöter ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit all ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt. Die Hauptperson des Dramas, der Sigurd, ist eine ungeheure Gestalt. Er ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Mut wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel", so spiegelt sich bereits der Unterschied der Zeiten in dieser verschiedenen Auffassung ab. In der That fehlt es dieser riesenhaften Tragödie an Verstand. Im Drama läßt man sich die Motivierung durch märchenhafte dii ex machina, durch ratende Götter, durch sprechende Vögel und Zaubertränke, durch unerklärliche Stimmungen nicht gefallen; denn der Held wird dadurch der Spielball willkürlicher und äußerlicher Einflüsse, und statt der Kollision bestimmter Interessen haben wir den Kampf fabelhafter Mächte. Es lagert auf diesem Stücke ein dicker Nebel; man sieht wohl die Klingen blitzen im Kampfe, aber die Gedanken verschwimmen im unklaren Grauen. Die Leidenschaften haben etwas Uebermenschliches; sie gehen nicht aus den Tiefen des Herzens hervor, sondern aus irgend einer ungekannten Tiefe der Götter- und Zauberwelt. Darum häufen sich die unheimlichen Gräuel, und die Rache einer Brynhildis und Gudruna kriecht hervor, wie die Schlange aus altem Gemäuer. Brynhildis ist eine Kassandra, welche durch ihre Runen schon die Zukunft kennt, Gudruna eine Medea, welche zwecklos mordet. Beides ist undramatisch. Ebenso undramatisch ist die Naivetät, mit welcher Sigurd seine Abenteuer ausführt. Das Grandiose geht oft in das Groteske über; bei den meisten läßt sich gar nichts denken und empfinden. Auch die Wiederholungen derselben Thaten und Motive sind im Drama unzulässig. So freit Sigurd in ähnlicher Weise um Brynhildis und Gudruna; so rächt sich Gudruna in ähnlicher Weise wie Brynhildis. Das macht den Eindruck des rohen, unverarbeiteten Materials, über das erst der rechte Dichter kommen muß; denn Fouqué verrät nicht die entfernteste Ahnung von dramatischer Architektonik und dramatischem Rhythmus. Die Trilogie ist nach der Niflungensage der Edda gearbeitet und zerfällt in drei Teile: „Sigurd der

Schlangentöter", „Sigurds Rache" und „Aslauga." Der erste Abschnitt ist der beste, reich an kecken Nebelbildern der Phantasie und glänzenden Einzelheiten des Stils; „Sigurds Rache ist zu reich an Schlächtereien, zu sehr von grellflackernder Beleuchtung erhellt, und „Aslauga" als idyllisches Austönen der schrecklichen Disharmonien gemahnt in seinem gezierten Stile an die Pegnitzschäferspiele. Der Konflikt in dieser Aslauga ist nicht mehr skaldenhaft, sondern echt ritterlich-feudal. Der Drache Faffner, mit dem hier die Liebe des Königs kämpft, ist das Vorurteil, das nur siegend besiegt wird, indem sich Aslauga, das Hirtenmädchen, als legitimes Fürstenkind ausweist. So süßlich gespreizt wie in der Aslauga ist Fouqués Stil freilich in den andern beiden Dramen nicht; hier atmet er oft die Kraft ursprünglicher Begabung und spiegelt in angemessener Weise die Effekte des Lieblichen und Grauenhaften. Doch hin und wieder schlingt er sich auch hier wie ein zierlich betroddeltes Portedepee um den Griff von Sigurds Heldenschwert. An die dramatische Form erinnert auch Fouqués „Altsächsischer Bildersaal" (4 Tle., 1817 und 1818), eine langweilige Dialogisierung altdeutscher Geschichtsscenen im Stile der schlechtesten dramatisierten Historien. Es beginnt mit dem Cherusker Herrmann und schleppt sich durch einige dürre Epochen der deutschen Geschichte fort. Die poetischen Lichtblicke werden immer seltener, und die Manier des Stils wird zuletzt zur Grimasse. Ein späteres Drama: „Don Carlos" (1823) korrigiert den Schiller im Sinne der romantischen Dichtung. Ein Posa kommt in dem Stücke nicht vor; dagegen sind Philipp und Alba herrliche Charaktere, die man bewundern und bedauern soll. Noch rostete das Schwert der Befreiungskämpfer nicht in der Scheide, und schon vergötterten sie die Attilas und Napoleons!

Die Vielseitigkeit Fouqués, die sich in allen Formen versuchte, ohne eine einzige rein auszuprägen, mußte sich auch im romantischen Epos versuchen, das unter seinen Händen nur ein gereimter Ritterroman wurde. So der dreibändige „Bertrand du Guesclin" (1821), der wieder einmal in südlichen Stanzen erschien, aber dabei im korrumpierten Stile des altdeutschen Minneliedes, halb Tasso, halb Walter von der Vogelweide, mit hindurchschillernden feudalen Tendenzen und einigen verblümten Lobreden auf Preußens Heerführer. Mit größerer phantastischer Freiheit bewegt sich „Corona" (1814), in welcher Licht und Schatten glücklicher verteilt sind, als in Fouqués meisten Kompositionen. Die Heldin ist eine dämonische Frauengestalt, eine emanzipierte Dame, welche die große Tour über die europäischen Vulkane macht, in Haß und Liebe wechselnd entbrennt und sich nur durch ihre Schönheit und Hexenkünste, sowie durch

ihre Zaubermacht von den modernen fahrenden Damen unterscheidet. Diese „Zauberin“ war übrigens gleichzeitig eine allegorische Gestalt, in welcher die Napoleonische Weltherrschaft versinnlicht wurde, deren Lockungen der tapfere Ritter Romuald, das treue deutsche Volk, widersteht. Zuletzt besiegt Romuald die Corona, welche sich sterbend von ihm taufen läßt. Hiermit reißt der allegorische Faden wieder ab, und ein romantisches Motiv aus Tassos „befreitem Jerusalem“ wird als Schlußstein in den Bau der Dichtung eingemauert. Der Stil Fouqués atmet in der „Corona“ oft eine liebenswürdige Treuherzigkeit, ein Grundzug dieses „wackern Degens“, dessen tüchtiger poetischer Fonds noch bedeutend genug ist, um seine verspätete Ritterlichkeit nicht geradezu als Karikatur erscheinen zu lassen. Ueberhaupt trat in seinen späteren Werken das tapfer dreinschlagende Haudegentum mehr in den Hintergrund gegen die phantastischen Spiele der Elementargeister, wenn er auch in diesen Nachdichtungen den Zauber der „Undine“ nicht mehr erreichte. Seine „Sophie Ariola“ (1825) ist ein Luftgeist, anklingend an Shakespeares „Ariel“, und wie sie mit dem Täubchen auf der Schulter erscheint, so erscheint Fiammetta in „Erdmann und Fiammetta“ (1826) mit dem Kranze von Feuerlilien auf dem Haupte, im feuerroten Kleide als der Feuergeist, dessen Heimat der Aetna ist. Aus den Flammen des Kraters errettet sie der deutsche Maler Erdmann, der Sohn eines verschütteten Bergmannes in Goslar, in welchem gleichsam der solide „Erdgeist“ repräsentiert ist, der zuletzt auch seine Feuerbraut heimführt. Schade, daß in diesen Dichtungen die Erfindung so schwach ist und nicht zu fesseln vermag! In der „Undine“ hatte die Naturmacht selbst eine glaubliche lebensvolle Gestalt gewonnen; hier flüchtet sich die elementarische Bedeutung mehr in äußerliche Attribute. Noch abenteuerlicher waren Erzählungen, wie: „das Galgenmännlein“, in welchem ein Teufel im Glase, der alle Wünsche gewährt, die Hauptrolle spielt; „Mandragora“ (1827) mit den Zauberwirkungen der häßlichen menschenähnlichen Wurzel, die einen Leichengeruch verbreitet und selbst einen Wehelaut ausstößt; „Fata Morgana“ (1830), eine Novelle, in welcher dies Trugbild der Natur von einem jungen Doktor für Wirklichkeit gehalten wird, u. a.:*)

*) Vgl. Fouqués „Ausgewählte Werke“, Ausgabe letzter Hand (12 Bde., 1841); seine „Lebensgeschichte“, aufgezeichnet von ihm selbst erschien 1840. Seine meisten Werke sind jetzt vergessen, nur seine „Undine“ hat 22 Auflagen erlebt, ist mit Zeichnungen von Adalbert Müller, und in einer neueren Ausgabe von C. Röhling ausgestattet und in andere Sprachen übersetzt worden, so ins Französische von der dritten Frau des Dichters, Albertine de la Motte-Fouqué, geb. Tode (1863).

Fouqués Produktivität wurde noch durch die seiner Frau (geb. von Briest, (1773—1831) ergänzt, welche viele Romane im romantischen Ritterstile herausgab und sich daneben auch mit den Fragen weiblicher Bildung theoretisch beschäftigte. Sie war, nach Varnhagens Schilderung, eine Frau, welche schwärmerische Weichheit und scharfe Verständigkeit, regen Aufschwung und stilles Beharren verband. Mit allem andern schien sie leichter fertig zu werden, als mit sich selbst; ihre innern Bewegungen, Ansprüche und Richtungen blieben ihr rätselhaft. Groß und schön gewachsen, kräftig und ausdrucksvoll, war sie eine herrliche Erscheinung, der man gezwungen war zu huldigen. An Naturell, Charakter, Lebenssinn war sie ihrem kränklichen Manne, der ihr in keiner Weise genügen konnte, weit überlegen; sie nahm sich offen jede Freiheit und die volle Herrschaft. Ihre Romane wie „Roderich“ waren zwar rauh und ungelenk, aber aus festem Stoff gearbeitet, kräftig und bestimmt. Gleichwohl ordnete sie ihre poetischen Fähigkeiten Fouqué unter, verfiel in alle seine Don-Quixotiaden, in seine Vorliebe für Rittertum, Mittelaltertum, in alle schneidenden Standesvorurteile, erhitzte Hofverehrung, äußerlichen Religionseifer, was alles nach der Stärke ihres Wesens, bei ihr noch einen herbern und angreifenderen Charakter annahm. Sie starb nach langen Leiden, beschränkt in ihren Mitteln, zurückgesetzt in ihrem Ehrgeiz, als Schriftstellerin vergessen, 1831 in Neunhausen.

Das Süßliche und Frömmelnde, das Fouqués Schriften charakterisiert, wurde in denen seines Freundes Franz Horn (1781—1837) zur vollkommenen Manier, ohne alle faustrechtliche Kräftigkeit. Eine Koketterie mit der Krankheit geht durch alle seine Schriften hindurch, und in seinem Werke über „Shakespeares Schauspiele“ (5 Bde., 1823—31) faßt er den gesundesten Dichter aus der Perspektive eines Krankenbettes auf, indem er mit Vorliebe gerade die wenigen verwandten Seiten, die Sonnenflecken des großen Poeten, hervorsucht und ihn ganz auf das Niveau der schwächlichen Romantik herabzieht. Verdienstlicher ist seine „Geschichte und Kritik der Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis auf die Gegenwart“ (4 Bde., 1822—29), in welcher für die ersten Jahrhunderte vieles Material mit Fleiß gesammelt ist. Seine Romane: „die Dichter“ (1801), „Liebe und Ehe“ (1819) u. a., enthalten zwar manches gelungene Charakterbild, werden aber durch ihre süße, verschwommene Manier und durch die sentimentalen Kunstreflexionen um jede erfreuliche Wirkung gebracht.

Siebenter Abschnitt.

Romantische Dramatiker.

Heinrich von Kleist. — Adam Oehlenschläger.

Wenn man die Tragödien und Komödien Tiecks, der Schlegel, Brentanos, Arnims und Fouqués zusammennimmt, so kommt eine keineswegs unbedeutende romantische Schaubühne heraus. Doch kann man nicht im Ernste jene Dichtungen in zufälliger dialogischer Form für Dramen erklären. Ganz anders verhält es sich mit den Dramen von Zacharias Werner, deren Wirkung auf dem Festhalten dramatischer Grundgesetze beruht. Wir haben diesen Dichter schon bei dem Ueber- und Untergange der Klassizität in der Romantik, den er am schlagendsten darstellt, gewürdigt. Er ist in seiner Hinneigung zum Mystizismus und Katholizismus ein echter Romantiker; aber der Ernst seiner Kollisionen und die Größe seiner Gesinnung ließ ihn nicht ganz in jene leeren Spielereien versinken, in denen so viele poetische Kräfte von den Gleichstrebenden vergeudet wurden.

Noch bedeutender als Werners dramatisches Talent ist das Heinrichs von Kleist (1776—1811), welches die romantische Richtung in den geschlossensten Kunstwerken befestigte und von dem großen Briten sich mehr aneignete, als die Vorliebe für dramatische Regellosigkeit und für die Witzhaschereien der Clowns. Aber wie Werner an einer angeerbten fixen Idee zu Grunde ging, so litt auch Kleists Psyche an irgend einem Grundfehler der organischen Bedingungen, gleichsam an einem versteckten Wahnsinne, der plötzlich aus einem Winkel der Seele hervorkam und seine klarsten Gedanken und Zeichnungen verschattete, der sich aber in seinem Leben als ein ratlos unruhiger Drang, als das ewig vergebliche Sehnen nach dem Sonnenscheine des Glücks offenbarte. Wozu solche Stockungen in den geheimsten Räderchen des Organismus führen können, das bewies auch sein Selbstmord, die Art und Weise, wie er sein Leben gleich einer Tragikomödie fast knabenhaft beschloß. Kleist ist während seines Lebens unbeachtet geblieben; jetzt ist man eher in das entgegengesetzte Extrem der Ueberschätzung gefallen. Wenn man sein Leben, sein Portrait, seine Werke sorgsam ins Auge faßt, so sieht man bald, daß hier keine große harmonische Dichterorganisation im Stil eines Schiller und Goethe vor uns steht, sondern daß eine vonhause aus bedeutende Kraft durch einen krankhaften Riß auf ewig von dem Ideale geschieden ist. Bei keinem der romantischen Dichter empfinden wir solche Wehmut über diese Disharmonie,

als bei Kleist, dessen Begabung auf das Höchste hinzuweisen schien, und der auch trotz dieser tiefen Schatten doch einige Dichterwerke von bleibender Bedeutung geschaffen.

Heinrich von Kleist wurde 1776 in Frankfurt an der Oder geboren, wo sein Vater als Offizier in Garnison stand. Die Offiziercarriere genügte seinem strebsamen Geiste nicht; die Fesseln der Disziplin schienen ihm eine Beeinträchtigung echt menschlicher Freiheit. „Der Soldatenstand," schreibt er, „dem ich nie von Herzen zugethan gewesen, weil er etwas Ungleichartiges mit meinem ganzen Wesen in sich trägt, wurde mir so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen. Die größten Wunder militärischer Disziplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren, wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung; die Offiziere hielt ich für so viele Exerziermeister, die Soldaten für so viele Sklaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir als ein lebendiges Monument der Tyrannei. Dazu kam noch, daß ich den übeln Eindruck, den meine Lage auf meinen Charakter machte, lebhaft zu fühlen anfing. Ich war oft gezwungen zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen, und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte; denn die Pflichten Beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armeen für unmöglich." Kleist nahm seinen Abschied und studierte in Frankfurt; doch das Weltbürgertum, das damals in allen jungen Köpfen gährte, konnte auch im Staats- und Fürstendienste nur eine Schranke finden. Unser Posa schwankte daher zwischen exzentrischen Planen. Bald wollte er nach Paris reisen, um die Franzosen in die Kantsche Philosophie einzuweihen; bald wollte er in arkadischer Idylle auf dem Lande ein häusliches Glück genießen. In Paris selbst, wohin er mit seiner Schwester gereist war, fühlte er sich mitten im Weltgewühle einsam und verlassen; sein deutsches Gemüt fand in diesem leidenschaftlichen Treiben kein Genügen, und eine unermeßliche Oede gähnte ihm entgegen. Sein Liebesverhältnis zu einer Frankfurterin, das in einigen interessanten Briefen fortlebt, hielt die Sehnsucht nach der Heimat immer wach in ihm, obschon diese Liebe selbst eigentümlich geartet war und zu keinem günstigen Resultate führen konnte; denn seine Braut war ihm nicht ein Ideal, er wollte sie erst zu einem bilden. Seine Liebesbriefe sind im höchsten Grade doktrinär; er steht seiner Braut gegen-

über immer auf dem Katheder und handhabt den Kantschen kategorischen Imperativ. Von Paris zurückgekehrt, hielt er sich anfangs, 1801, in der Schweiz auf, wo er mit Zschocke und dem jungen Wieland in Berührung kam; später, 1803, in Weimar, wo er den Vater kennen lernte, der von seinem aufkeimenden Talente so entzückt war, daß er nach der Vorlesung einiger Scenen aus „Robert Guiskard“ an einen Freund schrieb: „Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeares sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das kaum, was Kleists „Tod Guiskards des Normannen“, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Goethe und Schiller nicht ausgefüllt worden ist.“

Trotz dieser auszeichnenden Anerkennung gelang es Kleist nicht, zur Geltung zu kommen. Dies verstimmte ihn in hohem Grade, da er den Götzen des Tages gegenüber seine tiefere Bedeutung fühlte. Hierzu kam das Unglück des Vaterlandes, Preußens Schmach, die ihn um so empfindlicher berührte, da er seit 1804 in den Staatsdienst getreten und in Königsberg eine Anstellung als Diätar erhalten hatte. 1807 wurde er an den Thoren Berlins von den Franzosen verhaftet und nach Fort des Joux abgeführt. Nach seiner Freilassung, 1808, hielt er sich abwechselnd in Dresden und Berlin auf. Wie flammend sein Haß der Fremdherrschaft war, dafür zeugen die wenigen erhaltenen patriotischen Gedichte, deren fulminante Kraft diejenigen Fouqués und Brentanos weit hinter sich läßt, z. B. „Germania an ihre Kinder“:

Horchet, durch die Nacht, ihr Brüder,
Welch ein Donnerruf hernieder?
Stehst du auf, Germania?
Ist der Tag der Rache da?

Deutsche, mut'ger Kinder Reigen,
Die, mit Schmerz und Lust geküßt,
In den Schooß mir kletternd steigen,
Die mein Mutterarm umschließt,
Meines Busens Schutz und Schirmer,
Unbesiegtes Marsenblut,
Enkel der Kohortenstürmer,
Römerüberwinderbrut!

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen,
Mit dem Spieße, mit dem Stab
Strömt ins Thal der Schlacht hinab!

Wie der Schnee aus Felsenrissen,
Wie auf ewger Alpen Höhn,
Unter Frühlings heißen Küssen
Siedend auf die Gletscher gehn:
Katarakten stürzen nieder,
Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
Das Gebirg hallt donnernd wieder,
Fluren sind ein Ozean.

So verlaßt, voran der Kaiser,
Eure Hütten, eure Häuser,
Schäumt, ein uferloses Meer,
Ueber diese Franken her!

Dieser warme, patriotische Herzschlag von energischer Kraft, durch den sich Kleist von den übrigen Romantikern vorteilhaft unterscheidet, mußte 1809 nach der Niederlage von Wagram bei der allgemeinen Hoffnungslosigkeit des Vaterlandes sich verzehrend gegen das innerste Gemüt des Dichters wenden und sich dort mit jenen trüben und krankhaften Stoffen verbinden, welche durch seinen Umgang neue, verderbliche Nahrung erhielten. Einen solchen unseligen Einfluß übte in Dresden der romantische Sophist Adam Müller, mit welchem zusammen er in Dresden 1808 das Journal „Phöbus" herausgegeben hatte, noch mehr aber eine schöne, geistreiche Frau, Henriette Vogel, welche sich einbildete, an einem unheilbaren Uebel zu leiden, obgleich ihr unheilbares Uebel eben in dieser Einbildung bestand, auf unsern Dichter aus. Er hatte ihr einmal das Versprechen geben müssen, ihr einen Dienst zu leisten, sobald sie ihn fordern würde, und sie verlangte von ihm, daß er sie erschieße. Allzu bereitwillig erfüllte er das Verlangen, indem es mit seinen unheimlichen Marotten und mit der souveränen Gleichgiltigkeit gegen das Leben zusammenhing, die nur bisweilen durch die Sehnsucht, etwas Gutes zu thun, unterbrochen wurde. Für diese Lebensauffassung, die nicht ohne einen Schimmer von Größe war, ist folgende Stelle aus einem Briefe Kleists (1806) bezeichnend:

„Wer wollte auf dieser Welt glücklich sein! Pfui, schäme Dich, möchte ich fast sagen, wenn Du es willst. Welch eine Kurzsichtigkeit, du edler Mensch, gehört dazu, hier, wo alles mit dem Tode endigt, nach etwas zu streben! Wir begegnen uns, drei Frühlinge lieben wir uns, und eine Ewigkeit fliehen wir auseinander. Und was ist des Strebens würdig, wenn es die Liebe nicht ist! Ach, es muß noch etwas anderes geben, als Liebe, Glück, Ruhm und XYZ, wovon unsere Seelen nichts träumen."

„Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist ein bloß unbegriffener. Lächeln wir nicht noch, wenn die Kinder

weinen? Denke nur diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Ahnungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, laß uns etwas Gutes thun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen! Sieh, die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich!"

Den 21. November 1811 erschoß Kleist zuerst seine Freundin, dann sich selbst, eine Meile von Potsdam bei dem sogenannten neuen Kruge zum Stimming. Wollte er bloß sein gegebenes Wort einlösen? In der That schienen beide dies nur so zu betrachten, „als ob sie aus einem Zimmer in das andere gingen." „Das Kleine ist dem Großen ähnlich!" Das Leben mit Scherzen fortzuwerfen, wie man einen Stein ins Wasser wirft, das ist klein und nicht groß; es ist der Gipfel aller Verirrungen, die romantische Ironie ins Leben zu übertragen und triumphierend über seine Nichtigkeit sich den Tod zu geben. Man lese den letzten Brief, den beide an ihrem Todestage schrieben, und man wird erstaunen über diese beispiellose Frivolität, die zuletzt doch in den Prinzipien der romantischen Schule wurzelt. „Wir unsererseits wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir mit langen Flügeln an den Schultern umherwandeln werden". Die Freundin fügt hinzu:

„Doch wie das alles zugegangen,
Erzähl ich euch zur andren Zeit;
Dazu bin ich zu eilig heut!"

Sie sprangen und scherzten in bester Laune und warfen Steine ins Wasser, ehe sie sich den Tod gaben. Man darf Kleist zu keinem Cato und Brutus machen! Seine That ist aus einer halb kindischen, halb wahnsinnigen Stimmung hervorgegangen, ein echt romantischer Selbstmord ohne Leidenschaft, der das Leben ausstreicht, wie eine zu lange Scene in einem Drama, und zur Verwandlung klingelt, wenn es ihm so beliebt!

Kleists Leben ist der Kommentar zu seinen Schriften; denn diese unglaubliche Vermischung von Kraft und Schwäche, Größe und Kleinheit, Gesundheit und Krankhaftigkeit ist nur aus den ganz eigentümlichen indivi-

duellen Bedingungen zu begreifen, die auch auf sein Leben bestimmend einwirkten. Sein ursprüngliches Talent ist nicht hoch genug anzuschlagen; denn es hat Kraft und Kühnheit, Tiefe der Empfindung, Innigkeit, Fülle, Weihe der Leidenschaft, gebietet über Naturlaute des Gefühls und schlagende Motive der Charakteristik, treibt seine Gestalten aus einem Naturgrunde mit innerer Notwendigkeit hervor und hat den Trieb der schönen geschlossenen Form, der den anderen Romantikern fehlt. Wenngleich Shakespeare das kulminierende Gestirn seiner Bildung war, so haben doch auch Kant und Schiller einen nicht unbedeutenden Einfluß auf ihn ausgeübt und ihn vor einer einseitig phantastischen Richtung beschützt. Wie sehr muß man bedauern, daß alle diese unleugbaren Vorzüge an vollkommener Entfaltung durch einen krankhaften Zug des Denkens und Empfindens gehemmt wurden, der mit einer gesuchten Naturmystik die Heiterkeit und Festigkeit seiner Gestalten trübte und mit den Rätseln des Somnambulismus selbst die klare Welt geschichtlicher Thaten durchflocht. Schon das war ein bedenkliches Zeichen, daß er seine dichterischen Probleme in jenen Tiefen der Charaktere suchte, wo der unaufgelöste Widerspruch in wunderbar verschlungenen Eigenschaften wohnt, in den Extremen des Empfindens und Wollens, nicht in der schönen Mitte reiner Menschlichkeit. Wir wollen es nicht tadeln, daß er in jener realistischen Manier der Romantiker motivierte, die ebenso oft in Mystik umschlug und durch einen Zwang der Natur in undramatischer Weise die freie Selbstbestimmung aufhob; es lag darin ein heilsames Gegengewicht gegen den abstrakten Heroismus, der das Individuelle in ein allgemein gehaltenes Pathos verflüchtigte. Aber man vergleiche Egmonts Wehmut, wenn er von der schönen Gewohnheit des Daseins und Wirkens scheidet, mit der fieberhaften Aengstlichkeit, mit welcher sich der „Prinz von Homburg“ an das Leben klammert, und man wird eingestehen müssen, daß hier der Dichter aus Opposition gegen kraftstrotzende Phrasenhelden zu weit gegangen ist und seinen menschlich fühlenden Heroen doch jedes Piedestal der Größe unter den Füßen fortzieht. Der Unglauben an das sittliche Ideal war in der romantischen Schule zu tief gewurzelt, um nicht eine Schwächlichkeit der Gesinnung hervorzurufen, an welcher auch Kleists Dichtungen kranken. Der Wurm der Skepsis nagt an ihnen. Wenn er den Heldenmut schildert, so zeigt er uns Bravourstücke glücklicher Stimmungen im Kampfesrausche; doch er läßt ihn verstummen, wenn er einsam dem Tode gegenübersteht. Wenn er uns die Liebe darstellt, so zeigt er sie uns nur als eine dämonische Naturmacht, bald als wilden, unbändigen Trieb, der sich unter flammenden Heroismus versteckt, bald als grenzenlose Hingebung, die einer Wegwerfung der Persönlichkeit nahe steht und ans Un-

würdige streift. Daß Kleist auch gehaltene und würdige Kraft zu schildern vermag, das beweist der Charakter des „Kurfürsten“ im „Prinzen von Homburg“, wie überhaupt viele seiner Charaktere fest, gesund und markig dastehen. Die Komposition seiner Dramen übertrifft bei weitem an Korrektheit der Entwickelung, in Verschlingung und Spannung, was die übrigen Romantiker hierin geleistet; sein dramatischer Stil ist kräftig und selbständig, den Charakteren und Situationen angemessen und bewahrt die maßvolle Mitte des Ausdrucks zwischen den Extremen der Naturwahrheit und des idealen Schwungs.

Von seinem ersten Trauerspiele: „Robert Guiskard“ sind uns nur Fragmente erhalten, die von vielem dramatischen Leben und glücklicher Steigerung Zeugnis geben. „Die Familie Schroffenstein“ (1803) ist ein „Romeo und Julie“ in Rembrandtscher Färbung, nur daß hier nicht der Haß zur Folie der im Vordergrunde stehenden Liebe dient, sondern die Liebe zur Folie des Hasses. Der Haß aber, der so massenhaft und maßlos auftritt, ist häßlich und als Mittelpunkt einer Tragödie unerträglich. Wie meisterhaft läßt Shakespeare nur in wenigen schlagenden Scenen die Capuletti und Montecchi ihren Familienhaß austoben, während dieser sonst nur als dunkle Hemmung der Liebe herausgefühlt wird. Bei Kleist aber sehen wir nur einen in Greueln aller Art schwelgenden Haß, der durch Erbschaftsinteressen schwach motiviert ist, und die Liebe von Ottokar und Agnes ist nur eine Episode in den finsteren Verwickelungen der Familienfeindschaft. Hierzu kommt, daß die ganze Handlung auf einem Mißverständnisse, auf einem Zufalle beruht, der als Grundlage der Tragödie unberechtigt bleibt, mag auch die romantische Ironie mit Lächeln das Große aus dem Kleinen ableiten. Und dieser Zufall selbst ist eine unglückliche Reminiscenz aus dem Macbethschen Hexenkessel, die, wie die ganze Katastrophe, ins Burleske umschlägt. Der schädliche Einfluß, den Shakespeare auf junge Talente, ja auf ganze Litteraturrichtungen ausgeübt, welche Wesentliches und Unwesentliches bei ihm nicht zu sondern verstanden, läßt sich auch an dieser „Familie Schroffenstein“ nachweisen. Die Tragödie hat überdies keinen Helden, sondern bewegt sich in einer massenhaften Kollision. Auch die Vorliebe für falsche Kontraste ist im letzten Akte deutlich ausgeprägt. Denn aus Opposition gegen die platonische Liebe eines Max und einer Thekla giebt Kleist seinen Liebenden einen starken, sinnlichen Zug, der in der Verkleidungsscene in der Grotte ans Lüsterne streift, das plötzlich mit dem Gräßlichen kontrastiert wird. Der Kontrast feuriger Liebeshoffnung mit einem finster hereindrohenden und treffenden Schicksale ist hier ins Grelle verzeichnet. Trotz dieser Ausstellungen hat

die Tragödie große und originelle Vorzüge. Unleugbar hat der dramatische Prozeß Aehnlichkeit mit dem juristischen. Beide beruhen auf einer Kollision; bei beiden kommt es darauf an, sowohl den Thatbestand, als auch das Für und Wider der Parteien klar darzulegen; bei beiden wird durch die Dialektik der Gründe die Spannung auf das Resultat lebendig und der einzelne Fall unter ein allgemeines Gesetz subsumiert, das dort der positiven Gesetzgebung, hier dem Reiche der Ideen angehört. Diese dialektische Seite, die dem Dramatiker so wesentlich ist, welche die Handlung gleichzeitig in Fluß bringt und ihre Einheit bewahrt, ist schon in der „Familie Schroffenstein" mit Meisterschaft ausgebildet. Räumt man einmal das Proton Pseudos des Stücks ein, so entwickelt sich die Handlung aus demselben mit der Spannung eines juristischen Prozesses, der durch immer neue Incidenzfälle an Ausbreitung gewinnt. Und welche Fülle psychologischer Feinheiten, die dem idealen Freskenstil unserer Tragödie so fern lagen! Mit welcher Wahrheit ist das Mißtrauen in seinem Wachstum geschildert, das immer neue Fäden der Verwickelung aus sich selbst zieht! Sylvesters edler Sinn, seine prüfende Unparteilichkeit, sein inneres Zusammenbrechen bei dem ungerechten Fluche des alten Freundes, seine mannhafte Erhebung kontrastieren vortrefflich mit Ruperts lakonisch-lauerndem Wesen, demselben Jeronimo gegenüber, als er über der Ermordung desselben brütet. Die Diktion Kleists vermeidet die Gemeinplätze der rhetorischen Schönheit und sucht eine originelle Haltung, die indes noch nicht fest begründet ist, indem sie an Reminiscenzen an Shakespeare und Schiller allzureich ist.

Die „Penthesilea" (1809) ist ein in Einzelnheiten grandioser, im ganzen verfehlter Versuch, die Nymphomanie poetisch darzustellen. In der That läßt sich für die Leidenschaft der Amazonenfürstin und „den Donnersturz ihrer Seele" kein milderer Ausdruck finden.

Die Dialektik des Hasses und der Liebe ist ohne Frage eine würdige Aufgabe für den dramatischen Dichter; aber in der „Penthesilea" ist sie bis zur Unnatur gesteigert. Wenn schon die oft betonte „Busenlosigkeit" der Heldin widerwärtig ist, so ist es noch mehr ihr krankhaftes Gelüste, „des Achilleus üppige Glieder abzumähen", ihm in die Brust zu beißen, und zuletzt die Greuelthat, ihn mit ihren Hunden zu zerreißen. Die grellsten Kontraste sind aufgetürmt, nicht ohne daß ein Faden psychologischer Wahrheit durch sie hindurchgeht; die dramatische Zuspitzung ist in den einzelnen Scenen oft meisterhaft, die Erfindung originell, besonders die Täuschung der Besiegten, die sich, von ihrer Betäubung erwacht, für die Siegende hält. Für das Bacchantische und Mänadische ist in der „Penthe-

silea" der klassische Ausdruck gefunden, und die Ekstase eines stürmischen, in lauter Katarakten herabbrausenden Kraftstils bis jetzt unübertroffen. Auch bezeichnet die „Penthesilea" eine Wendung unseres Dichters zur Antike, die für seine Entwickelung nur förderlich sein konnte, wenn auch der romantische Kritiker Tieck etwas mißmutig darein sieht. Die Einheit der Handlung ist auf die Technik ausgedehnt und durch keine scenische Verwandelung gestört; die Diktion hat die Lakonismen der „Familie Schroffenstein" aufgegeben, expliziert ihr Pathos aufs breiteste, legt auf die Schönheit und Getragenheit des Ausdrucks einen hohen Wert und ist ebenso reich an glänzenden Wendungen und kühnen Bildern, wie an energischer Schlagkraft des Affekts und der Leidenschaft.

Den kühnsten Gegensatz gegen die „Penthesilea" bildet das „Käthchen von Heilbronn" (1811), ein Volksschauspiel, das sich auf der Bühne in Holbeins Bearbeitung eingebürgert und Kleists Namen am bekanntesten gemacht hat. Die passive Hingabe Käthchens ist, wenn sie auch weniger Lärm macht, nicht minder extrem, als die aktive Wildheit der Amazonenfürstin. Man kann nicht leugnen, daß das Weibliche in beiden Stücken in bedenklicher Weise dem Hündischen genähert ist, dort durch die blutdürstige Brunst und Wildheit der Menschenjagd, hier durch die unbedingte Anhänglichkeit und Treue, die sich mit Prügeln bedrohen und mit Füßen treten läßt. Während aber jene Königin vom Kaukasus mit ihren Hunden und Elephanten eine zu fremdartige Erscheinung für das deutsche Volksbewußtsein war, wurde das trauliche „Käthchen von Heilbronn" durch den treuherzigen, lieblichen, aus Gefühlstiefen aufblühenden Ton, durch die frische Lebendigkeit der Scenen, durch den einfachen Fortgang der Handlung zum Lieblinge des Volks. In der That haben alle Charaktere dieses Dramas einen echt deutschen Kern, und selbst die karikierte Häßlichkeit der Kunigunde, welche das Kunstwerk ihrer Schönheit in allzu moderner Weise aus den verschiedenartigsten Bruchstücken zusammensetzt, hat einen volkstümlichen Zug. Dennoch erkennt man mittelst eines kritischen Stethoskops sehr bald, daß dem vollen Herzschlage dieses Käthchens jene unklaren Töne beigemischt sind, welche auf einen organischen Fehler deuten. Diese Liebe ist nicht rein menschlich, sie beruht auf Ausnahme-Bedingungen; sie ist durch die Traumsymbolik und den Somnambulismus verfälscht. Jene Scene unter dem Hollunderbusch, deren träumerische Lieblichkeit nicht abzuleugnen ist, verknüpft das Traumleben des Mädchens und des Ritters und zeigt nur, daß die Katastrophe des Ganzen aus dem Schattenreiche der Seele hinaus in den frischen Tag des Lebens schreitet. Diese Art zu motivieren ist undramatisch; es ist eine Art Prädestination, welche die

fortschreitende Handlung entbehrlich macht. So bleibt auch Käthchen neben den andern geräuschvollen Kollisionen nur eine Episode, ein stilles lyrisches Vergißmeinnicht, dessen ganzes Schicksal darin besteht, daß es wiederholt fortgeworfen und zuletzt an die Brust gesteckt wird. Und dazu bedarf es noch eines Kaisers, der als ein deus ex machina der Heilbronner Waffenschmiedstochter zu ihrem Manne und dem Stücke zu einem befriedigenden Abschlusse verhilft.

Wenn das visionäre Leben schon die Einfachheit der Herzensbeziehungen trübt, so muß sein Hervordrängen noch unstatthafter erscheinen, wo sich die Handlung auf dem Gebiete der geschichtlichen That bewegt. Dies ist der Haupttadel, der sich gegen ein sonst vortreffliches Stück: „Der Prinz von Homburg“ (1821 zuerst gedruckt) aussprechen läßt, ein Tadel, der dem Anscheine nach bloß die arabeskenhafte Umrahmung des Stückes, seinen Anfang und Schluß trifft, in Wahrheit aber tiefer geht, weil sowohl der Charakter des Helden, als auch die Klarheit der Kollision dadurch getrübt ist. Es ist ein echt dramatischer Vorwurf, der Konflikt zwischen freiwagendem Kriegermute und der Strenge militärischer Disziplin. Soll dieser Konflikt aber in seiner Reinheit festgehalten werden, so muß der Träger desselben ein tüchtiger, in sich selbst fester Charakter sein. Kleist aber läßt in den Charakter seines Helden von hause aus eine träumerische Entzweiung hineinspielen, so daß wir mehr die Untauglichkeit dieses zerstreuten und somnambulen Helden zum Soldaten überhaupt zu sehen glauben, als den Heldenmut im Kampfe mit beengenden Schranken der Kriegszucht. Hier fällt der Nachdruck, mit Beeinträchtigung der idealen, künstlerischen Wirkung, auf die individuelle Naturseite des Charakters. Ein nervöser Held, wie der Prinz, nervös im Kampfesrausche, wie in der Todesangst, flößt mehr ein pathologisches Interesse ein, durch welches der tragische Gesichtspunkt verrückt wird. Sieht man von diesem Grundfehler ab, welcher viel dazu beiträgt, den tragischen Konflikt zu schauspielartiger Rührung abzuschwächen und den Knoten der Verwickelung traumhaft zu schlingen und zu lösen, so ist der „Prinz von Homburg“ ein korrekt entworfenes und durchgeführtes Drama, in welchem der dramatische Stil eine klassische Durchbildung erlangt hat und dabei mit der Sicherheit origineller Begabung sowohl den allzu schroff wechselnden Ton der Shakespeareschen Diktion, wie auch die Einförmigkeit der überströmenden Breite Schillers vermeidet. Bei Kleist ist alles knapp und gedrungen, jedes Wort kernhaft bis zu Tacitëischer Kürze, die Empfindung und der Affekt innig und konzentriert. Dadurch heben sich die Charaktere scharf hervor. Der Hauptheld zwar ist ein somnambuler Hamlet in der preußischen Offiziers-

Uniform, ein schlechter Soldat, der weder mit Ruhe zu gehorchen, noch zu befehlen weiß. Er hat dem Kurfürsten schon zwei Schlachten verloren; am Anfange des Stückes sehen wir ihn als träumenden Nachtwandler zurückbleiben, während seine Reiter abmarschiert sind; er ist zerstreut, als der alte Feldmarschall die Parole giebt; am Tage der Schlacht entscheidet er den Sieg, aber auch wie ein Nachtwandler durch die fieberhafte Unruhe seiner von Cäsarischen Träumen aufgeregten Seele. Auf die krankhafte Anspannung folgt eine ebenso krankhafte Abspannung, in welcher er, zum Tode verurteilt, von Schauern des Grabes durchbebt, nur um das nackte Leben bettelt. Erst als der Kurfürst die freie Wahl zwischen Tod und Leben in seine eigene Hand legt, erwacht mit dem Ernste der Pflicht auch die Manneswürde in seiner Brust, und der Adel der Gesinnung verläßt ihn nicht mehr. Dieser Charakter ist an und für sich gewiß in Licht und Schatten und innerer Entwickelung originell gezeichnet! Noch mehr gilt dies vom Charakter des Kurfürsten, der bei aller Würde so mild und bei aller Festigkeit so wenig starr und unbeugsam ist. Von seiner hohen Auffassung des Rechts legt es Zeugnis ab, daß er die Strafe in Hegelscher Denkweise wie ein Recht des Verbrechers hält und an dessen eigene Vernunft appelliert. Auch die übrigen Charaktere, selbst die kleinsten Nebenfiguren, treten scharf und deutlich hervor. Die Komposition spricht für den dramatischen Verstand Kleists, der die Gruppierung, die organische Gliederung und Entwickelung, den Wechsel der Licht- und Schattenpartien mit großer Sicherheit ausführte. Doch noch in anderer Rücksicht nimmt dies Drama ein hohes Interesse in Anspruch. Jener verhaltene Patriotismus, der sich in der Zeit, in der das Drama geschrieben wurde, in der Zeit von Preußens Schmach und Erniedrigung, nicht aussprechen durfte, beseelt es mit seiner Kraft und Weihe, und der Schwung großer Brandenburgischer Erinnerungen läßt den Weckruf gegen den übermütigen Eroberer ertönen. Daß Kleists Dramen so um die stoffartige, aber gewiß große nationale Wirkung durch die Feindlichkeit der Zeitverhältnisse betrogen wurden, das ist in der That zu bedauern; denn öffentliche Anerkennung hätte dem großen Talente des Dichters einen nationalen Halt zu freudigster Entwickelung verliehn und ihn gewiß vor dem ruhmlosen Untergange errettet. Wie tief er die Schande des Vaterlandes in der Rheinbundsepoche empfand, das zeigt besonders seine „Herrmannsschlacht“, diese großartige Tendenztragödie, dieser scharfgeschliffene Spiegel, umrahmt vom Holze der alten deutschen Eichen, den er dem deutschen Volke und seinen Fürsten vorhielt. In dieser Tragödie kocht der Fanatismus des nationalen Hasses und der tiefsten Erbitterung, wie ihn nur solche Epochen der Unterdrückung kennen,

und daß dieser Haß nicht bloß mit der Wucht losschmetternder Phrasen, sondern in tiefen und bedeutsamen Charakterzügen geschildert ist, das giebt ihm ein dramatisches Relief und eine bewältigende dämonische Macht. Die innerste Stimmung jener Zeit, das Gefühl des unerträglichen Druckes, das sich, hoch und frei aufatmend, in den Schlachten der Befreiungskriege entlud, läßt sich aus dieser Tragödie besser erkennen, als aus vielen historischen Schriften. Wie der große Dante in seine divina commedia die politischen Sünder seiner Zeit in die Hölle sperrte, so sperrt sie Kleist in die alten Cheruskerwälder, läßt einen verräterischen Fürsten zum Tode führen und bestraft die vom Glanze der Fremden geblendeten Frauen. Doch ergiebt sich die Parallele seiner Zeit und der grauen Vorzeit so ohne Absichtlichkeit, daß der Treue und Geschlossenheit der Dichtung kein Eintrag geschieht. Kleist vermeidet das abstrakte Pathos und giebt in seinem „Herrmann“ keinen bärenhäutigen Helden mit der Keule der Kriegsbravour, sondern hebt sein biederkräftiges Bild durch die Züge eines listigen, wenn auch naturwüchsigen Politikers. Auch fürchtet er nicht, seine Heldengröße durch gemütliche Familienscenen zu beeinträchtigen, in denen ein bequemer, fast schlottriger Ton herrscht. Weniger gelang es ihm, seine Vorliebe für das Grelle und Schroffe zu bezwingen, in welchem sich die geniale Verwogenheit seiner Phantasie auf Unkosten der harmonischen Vollendung befriedigt. So ist die Rache, welche Thusnelda am Ventidius nimmt, mit anstößiger Weitläufigkeit ausgeführt, während die eigentliche Katastrophe der Tragödie hinter den Kulissen spielt, als hätte der Druck der Zeit so schwer selbst auf der Phantasie der Dichter gelastet, daß sie die Zertrümmerung der wälschen Legionen nicht darzustellen wagte!

Auch für das Lustspiel war Kleists Talent durch seine Vorliebe für realistische Züge glücklich geartet. Zwar sein „Amphitryon“ war eine Verzeichnung des Molièreschen Musters, weil er in das Possenhafte eine tiefere Bedeutung hineinlegen wollte und seine olympischen Göttergestalten in einen allzu poetischen Aether tauchte; doch „der zerbrochene Krug“ ist ein niederländisches Genrebild von reinstem Gusse und von treuester Färbung des Humors, bei welchem die dramatische und juristische Prozeßform zusammenfällt, und das trotz seiner Weitschweifigkeit und Geschwätzigkeit eine drastische Wirkung hervorruft.

Kleists Erzählungen zeichnen sich durch große Objektivität der Darstellung aus. Die unbefangene Hingabe an die Sache bewirkt eine einfache Haltung, aus welcher einzelne aufprasselnde Feuergarben der Diktion um so wirksamer hervorleuchten. Doch auch die Hinneigung zum Derben und Cynischen ist nicht zu verkennen. Seine Erzählungen haben zum

Teil einen dramatischen Kern; „Michael Kohlhaas" und die „Verlobung von Sanct Domingo" sind später von Maltitz und Körner dramatisiert worden. Die Erzählung Kleists, welche den berüchtigten Roßhändler behandelt, ist ein Meisterstück in ihrer Art. Nicht bloß, daß alle Gestalten mit sichern Umrissen gezeichnet sind und sich in ihrem Thun und Lassen mit einleuchtender Notwendigkeit behaben, nicht bloß, daß der Fortgang der Handlung sich konsequent aus ihren Voraussetzungen ergiebt und sich kräftig steigert: auch die Stimmung und Färbung des Ganzen ist von Anfang an so düster und unheimlich, schon bei den ersten leichten Verwickelungen so ahnungsvoll, daß der Boden für die Saat des Schrecklichen, die er später empfängt, hinlänglich gelockert ist. Das Rohe und Gewaltsame, das später so grell aufleuchtet, ist bereits am Anfange mit einzelnen Meisterzügen angedeutet. Wir empfinden es mit, wie das gekränkte Rechtsgefühl in höchster Empörung den Roßhändler zu solchen Thaten des Unrechts verführt, und so kühn der Verfasser mit den historischen Verhältnissen umspringt, so wird der Pragmatismus der Handlung dadurch nicht gestört. Nur das Hineinmischen des Zigeunerhaften gegen den Schluß hin, durch welches der Charakter des Kurfürsten verflacht wird, und das mit dem Kerne der Erzählung nicht in der geringsten Verwandtschaft steht, ist, wie Kleist es selbst im „Prinz von Homburg" nennt, „eine Unart seines Geistes," die er den Einflüssen der Romantiker verdankt.

Keiner der romantischen Dichter hat die Nachlebenden soviel beschäftigt, wie Heinrich von Kleist. Seine Dramen sind oft bearbeitet und aufgeführt worden, haben aber für unser Publikum stets etwas Befremdendes, selbst „der Prinz von Homburg", dies Repertoirestück des Berliner Hoftheaters, welches die Hegelschen Dramaturgen, namentlich Rötscher, auf den Schild hoben, weil es wie eine dramatische Illustration zu der strafrechtlichen Theorie Hegels erschien. „Das Käthchen von Heilbronn" wurde von Laube, Feodor Wehl u. a. für die Bühne neu bearbeitet, spricht aber nie als Ganzes, sondern nur durch einzelne Situationen an. Die „Herrmannsschlacht" hat Rudolf Genée und Feodor Wehl, die „Familie Schroffenstein" Albert Dulk, die „Penthesilea" Mosenthal für das Theater eingerichtet, ohne daß diese Dramen irgendwo Boden zu fassen vermochten. Gleichzeitig ist die Analyse des merkwürdigen Dichters eine Lieblingsbeschäftigung der neuen Kritik. Julian Schmidt hat neuerdings die zuerst von Tieck veröffentlichten „Gesammelten Schriften Heinrich von Kleists" in einer revidierten Ausgabe (3 Bde., 1859, 2. Ausg. 1863) herausgegeben und mit einer biographischen Einleitung versehen, welche in der Schätzung von Kleists dichterischer Bedeutung sehr hoch greift. Auch Adolf Wil-

brandt hat den Dichter feinsinnig porträtiert in der Schrift: „Heinrich von Kleist“ (1863). Eduard von Bülow gab: „Heinrich von Kleists Leben und Briefe“ (1848) heraus und Koberstein „Heinrich von Kleists Briefe an seine Schwester Ulrike“ (1860). Nimmt man hierzu die von Rudolf Köpke herausgegebenen „politischen Schriften“ des Dichters, Reinhold Köhlers Textvergleichungen, die zahlreichen eingehenden Abhandlungen über den Dichter von Theodor Rötscher, Albert Dulk, Heinrich von Treitschke u. a., so erhalten wir eine ansehnliche „Kleistlitteratur“, welche doch nicht vermag, die ausnahmsweise Geltung des Dichters zu einer wahrhaft nationalen zu machen, wenngleich sie für die von der Mitwelt versäumte Schätzung eines großangelegten Talents eine gerechte Entschädigung bietet.*)

Mit gleicher technischer Sicherheit und künstlerischem Streben, wie Kleist, erscheint der dänische Dramatiker Adam Oehlenschläger (1779—1850) in unserer Litteratur, welcher er ebenso angehört, wie der seines engeren Vaterlandes, nur daß er hier bei aller Tüchtigkeit nicht auf ein geistiges Primat Anspruch machen kann. Durch seine zahlreichen Berührungen mit den deutschen Romantikern hat er vieles aus ihrer Weltanschauung aufgenommen, ohne ihre ästhetische Dogmatik Punkt für Punkt zu unterschreiben. In einer für sein Vaterland förderlichen Weise hat er besonders den glücklichsten Grundsatz der Romantiker in Theorie und Praxis adoptiert und die Poesie mit der Eigentümlichkeit des nationalen Lebens und seiner großen Erinnerungen zu befruchten gesucht. Dadurch gewann er für Dänemark und den ganzen skandinavischen Norden eine hervorragende Bedeutung. Obgleich er auch das Phantastische in einzelnen Dichtungen gepflegt, so sagte er sich doch von der Ironie und der sittlichen Haltlosigkeit der Romantiker los. Das zähe Naturell, welches ihm wie seinem ganzen Volksstamme eigen, hatte zu viel Gediegenheit, um in dieser Formlosigkeit zu zerbröckeln. Dennoch besaß er eine nicht unbedeutende Aneignungsfähigkeit, welche manche Errungenschaft des deutschen Geistes nach Dänemark hinüberpflanzte. Aber sein Talent war nicht reich, seine Phantasie nicht glühend und blendend; über seinen Werken liegt die nüchterne Bläue des nordischen Himmels; es fehlt ihnen an

---

*) Von den einzelnen Schriften Kleists haben sich auf dem buchhändlerischen Markte besonders behauptet die Erzählung: Michael Kohlhaas, die in mehreren Auflagen erschien, in einer illustrierten mit Zeichnungen von Paul Thumann 1873 und der „zerbrochene Krug“ herausgegeben von Dr. Karl Siegen mit Einleitung und Anmerkungen und 1877 mit einer Einleitung von Dingelstedt und Illustrationen von Professor Ad. Menzel.

Farbe und Duft, an der Magie des Genius. Wohnlich und traulich ist es in seiner Gedankenwelt, aber sie ist eng im Vergleiche mit der Shakespeares, Goethes und Schillers; das architektonische Gerüste seiner Dramen droht nirgends den Einsturz, aber diese Sicherheit geht nur aus dem Mangel an kühner Fügung hervor.

Oehlenschlägers „Lebens-Erinnerungen“ (4 Bde., 1850) geben uns ein vollkommenes Bild dieses strebsamen Geistes, das für uns ein doppeltes Interesse gewinnt, indem uns der fruchtbringende geistige Verkehr der Nationalitäten und die Art und Weise, wie die Bildungs-Elemente der einen in die andere übergehen, deutlich näher treten. Zugleich erhalten wir das erfreuliche Bild einer kleinen Nation, welche den hohen Wert der Dichtkunst und ihrer geistigen Führung anerkennt, an ihren Dichtern mit Begeisterung hängt und ihre Werke mit aufnimmt unter die Kleinodien ihres Nationalstolzes.

Adam Oehlenschläger wurde 1779 zu Kopenhagen geboren. Seine erste Jugend bewegte sich in engen Verhältnissen, doch zog schon der Reiz der Künste den Knaben mächtig an. Besonders war es die Schaubühne, die einen großen Einfluß auf seine Entwickelung ausübte. Das dänische Theater zehrte schon damals von den deutschen Talenten. Kotzebue, Iffland, Jünger, Schröder, Schiller, daneben auch die Engländer Sheridan und Goldsmith bildeten den Kern der dänischen Repertoire. Die dänischen Dramatiker Samsöe, Sonder, Heilberg, Falssen und andere standen in zweiter Reihe. Den größten Eindruck auf das Gemüt das Jünglings machte Schiller, und es ist ebenso ehrenvoll für die Selbständigkeit seines Urteils, wie für die tüchtige Grundrichtung seiner Geschmacksbildung, daß er sich durch die Geringschätzung, welche die Romantiker gegen diesen Dichter hegten, keineswegs die Bewunderung für unseren größten dramatischen Genius rauben ließ. Durch Henrik Steffens, diesen ebenso empfänglichen wie beweglichen Geist wurde er früh genug in die Grundlehren der „jungen Schule“ eingeweiht. Zu Gunsten eines Hauptaxioms derselben hatte er sich schon 1800 entschieden, indem er eine Preisfrage der Universität: „Wäre es nützlich für die schöne Litteratur des Nordens, wenn die alte nordische Mythologie eingeführt und statt der griechischen allgemein angenommen würde?“ dahin beantwortete, daß die Einführung der nordischen, an großen Schönheiten reichen Götterlehre der Poesie nur zum Nutzen gereichen würde. Schon im Schlegelschen „Athenäum“ hatte nach Schellings Anregung die „neue Mythologie“ eine bedeutende Rolle gespielt. Später hatten Fouqué, Arnim u. a. die germanische Mythologie nach Klopstocks Vorgange in ihren Schöpfungen angewandt. So fand Oehlenschläger bald

einen Berührungspunkt mit den Romantikern, deren enthusiastischer Apostel Steffens ihm lange in wahrer Freundschaft verbunden blieb. Nachdem er seinen späteren Gegner Baggesen, eine humoristisch-knorrige, aber reiche und ursprüngliche Natur, 1804 bei einem Festmahle verherrlicht, bei welchem ihm dieser seine Lyra übergab, reiste er 1805 mit einem dänischen Stipendium, das ihm bereits von Schillers geistvollem Protektor Schimmelmann zum Lohne für seine ersten, eben erschienenen Dichtungen bewilligt worden, nach Deutschland. Hier wurde er bei Goethe und bei den Koryphäen der „jungen Schule" eingeführt. Goethe beobachtete den jungen Dänen, der noch unbeholfen mit dem deutschen Sprachidiom rang, als ein interessantes Menschenexemplar, einen Beitrag zur Völkerkunde, aus dem er sich die dänische Nation konstruierte, wie aus seinem venetianischen Schafschädel das ganze Tier. Auch ließ er sich die ungelenke Bewunderung des Normanen wohl gefallen. Als dieser aber später selbst für seinen „Correggio" Bewunderung verlangte und dem Dichterfürsten gar um den Hals zu fallen wagte, da schüttelte er sich den Enthusiasten ab und beklagte sich bei Zelter über „das Gezücht, von dem er so viel auszustehen habe." Fichte dagegen, den Oehlenschläger auch besuchte, war anfangs etwas abstoßend und beklagte sich, als dieser Iffland lobte, über unnötiges Geschwätz, vor dem er allen möglichen Respekt habe. Doch erteilte er dann dem Dänen das höchste Lob, das er einem Menschen gab: „Oehlenschläger ist ein wackerer Mann! Er muß meine Wissenschaftslehre studieren." Gemütlicher war die Bekanntschaft mit Hegel, der den tiefsten und reichsten Geist hinter großer Anspruchslosigkeit verbarg. Daß der Philosoph „den Götz von Berlichingen" nicht leiden konnte, spricht für seinen gesunden und gebildeten Geschmack. Mit Ludwig Tieck wurde der Däne bald innig befreundet. Er rühmt „sein hübsches charakteristisches Gesicht, sein schönes Organ, seine bewundernswerte Beredsamkeit, seine geistvollen Augen." Doch hatte Oehlenschläger Takt genug, seine Liebe und Bewunderung für die altdeutsche Poesie übertrieben zu finden. Tieck billigte übrigens nicht die modernen Ausschreitungen der Romantik, und das dummandächtige Wesen ärgerte ihn. Auch von den übrigen Persönlichkeiten der romantischen Schule, die Oehlenschläger teils bei dieser, teils bei einer spätern Reise (1816, geschildert in seinen „Briefen in die Heimat", 2 Bde., 1820) kennen lernte, entwirft er uns anziehende Portraits. „Fouqué ist ein offenherziger, freundlicher Mann, gutmütig und mitteilend; er hat ein edles Herz und eine reiche Phantasie. Er ist durchaus nicht beißend, polemisch oder satyrisch, läßt alles Gute gelten und auch einen Teil Mittelmäßiges. Er ist nicht sehr groß, ziemlich stark, blond und hat krauses Haar. Hoffmann, ein

burlesker, phantastischer Gnome mit vielem Verstande, stand mit der weißen Schürze wie ein Koch da und bereitete Cardinal aus Rheinwein und Champagner." In Paris, wohin Oehlenschläger 1806 nach der Schlacht bei Jena, welche das deutsche Athen in Unruhe versetzte, geflüchtet war, lernte er Friedrich Schlegel kennen: „Ich erwartete einen magern Kritikus, und es glänzte mir ein ironisch-fettes Gesicht sanguinisch entgegen." Später machte er in Coppet bei der „ziemlich vierschrötigen" Frau von Staël die Bekanntschaft August Wilhelm Schlegels, dessen ganzes Wesen etwas „Pedantisches und Hochmütiges" hatte. Der Uebersetzer Shakespeares stellte Calderon über Shakespeare und tadelte Herder und Luther. Dagegen erschien Zacharias Werner als ein freundlicher, offener, teilnehmender Mann. „Ich war einige Wochen in Coppet gewesen, als eines Tages Zacharias Werner mit einer großen Schnupftabaksdose in der engen Westentasche, die Nase voller Tabak und mit tiefen Verbeugungen in die Halle trat. Er sprach auch schlecht französisch, aber dies genierte ihn nicht. In seinem Patois teilte er täglich über Tisch der Gesellschaft in einer Art von Vorlesungen seine mystische Aesthetik mit. Man hörte ihm sehr andächtig zu, und es fehlte nicht wenig, so hätte er Proselyten gemacht." Von Arnim erfahren wir, „daß er groß, blond, hübsch und still ist." Brentano dagegen „kaum von mittlerer Statur, hübsch, ziemlich bleich und mager; seine schwarzgelockten Haare hängen ihm wild um den Kopf; seine Augen mit großen Augenlidern sind braun, feurig und flüchtig."

So läßt der dänische Dichter alle unsere Romantiker die Revue passieren, und wir benutzten diese Gelegenheit, eine kleine Bildergalerie derselben unserem Werke einzufügen. Oehlenschläger, der auch einem Ludwig Tieck „zu gesund" war, sagte sich später ganz von dieser Richtung los, nachdem er ihrer phantastischen Haltlosigkeit lange genug Zugeständnisse gemacht. Er wurde 1810 nach seiner Rückkehr Professor der Aesthetik an der Universität von Kopenhagen, und lebte seitdem, als nordischer Dichterfürst, in behaglicher Ruhe dem Studium der Kunst und der poetischen Produktion, indem er seine Dramen selbst aus dem Dänischen in das Deutsche übersetzte. Anerkennung von Seiten der nordischen Monarchen und der ganzen skandinavischen Jugend erfreute sein Alter. In Lund krönte ihn 1829 Esaias Tegnèr in der Domkirche am Hochaltare zum Dichter, indem er ihm unter dem Schalle der Pauken, Trompeten und dem Donner der Kanonen einen Lorberkranz aufs Haupt setzte. Nach dieser kirchlichen Improvisation des schwedischen Bischofs lebte Oehlenschläger noch einundzwanzig Jahre im Vollgenusse seines Ruhmes bis 1850. Seine

eigene Persönlichkeit spiegelt sich in seinen Memoiren mit ihrem gesunden, etwas eigensinnigen Naturell und einer naiven Eitelkeit deutlich ab.

Oehlenschläger ist in Deutschland vorzugsweise als dramatischer Schriftsteller bekannt geworden. Die dramatische Form drängt durch ihre künstlerische Geschlossenheit das Stoffartige mehr zurück und duldet weniger die schroffen Eigenheiten, zu denen das streng Nationale erstarrt, während sich dies in der freieren Form der epischen Dichtungen mit größerem Behagen aussprechen darf. So sind Oehlenschlägers epische Dichtungen in Deutschland vor den neuen, trefflichen Uebersetzungen von Oscar von Leinburg ziemlich unbekannt geblieben. Sie nehmen zu viele Einzelnheiten aus der nordischen Sage auf, in denen kein allgemein menschliches Interesse lebendig ist. Oehlenschlägers erste „Gedichte" erschienen 1803. Am bekanntesten ist wohl noch der Romanzencyklus „Helge" (1814),*) der zuletzt in die Tragödie übergeht, obwohl auch hier das tiefere Interesse den Voraussetzungen der Sage geopfert ist; denn die Blutschande wird dadurch nicht poetisch, daß wir uns in einer Zeit bewegen, in welcher die Meerfrauen mit Fischschwänzen sich den Umarmungen der Könige hingaben. Die Romanzen sprühen zwar von einzelnen lyrischen Glanzfunken; doch bleibt der Eindruck des Ganzen ein fremdartiger, da die allgemeinen Mächte des Gemütes uns nicht in einfacher Wahrheit, sondern in phantastischer Verzauberung entgegentreten. Ebenso ist das Silber des geistigen Gehalts in den „Göttern des Nordens" (1819) mit den schweren, trüben Erzstufen der Sagen- und Naturbilder verwachsen. Mehr epischen Zusammenhalt hat: „Hrolf Krake" (1827), während „Regnar Lodbrok" (1840) wieder den freien Romanzenton anschlägt. Die nordische Mythologie zeigt uns das Göttliche und Menschliche in trüber Gährung; die Sagen haben keinen klar erfreulichen Inhalt, keine sichere Bedeutung, die Gestalten mehr eine Fülle von Attributen, als fest ausgeprägte äußere und innere Wesenheit; die phantastische Symbolik überwuchert wie im Orient die innige Einheit von Gestalt und Bedeutung. So gleichen die Gestalten dieser Götter riesigen Wolkenbildern, die ein Sturm bald hierhin, bald dorthin verscheucht; ihr ganzes Treiben, ihr Schicksal ist dem Zufalle unterworfen. Man vergleiche z. B. die Sage, welche Oehlenschläger in seiner nordisch-mythologischen Tragödie: „Baldur der Gute" behandelt hat, mit irgend einer hellenischen Mythe, und man wird dort barbarische Willkür finden, während sich hier alles zu heiterer Bedeutung harmonisch zusammenfügt. Dem Gott Baldur dem Guten träumt, ein Werkzeug der Natur

*) „König Helge" eine Nordlandssage, übersetzt von Oscar von Leinburg. 1. „Helge", 3. Aufl. 1869, 2. „Tosa", 1869, 3. die „Hroarssage", ein Roman 1870.

werde ihn töten. Die Götter suchen die Gefahr von ihm abzuwenden, indem sie alle Naturmächte beschwören, sich ihm hold zu erweisen; auch Gott Mimer, der Gott der Weisheit, beschwört seinen Hain, daß kein Gewächs der Erde Baldur schade. Er vergißt indes dabei die Mistel, die kein Gewächs der Erde ist, sondern als Schmarotzerpflanze auf der Eiche sproßt. So stirbt Baldur auf Veranlassung des nordischen Mephistopheles Asa-Loke, der sich bei Oehlenschläger nach modernen Mustern gehörig eingeteufelt hat und bei dem Geiste, der stets verneint, in die Schule gegangen ist, durch einen Mistelspieß, mit dem ihn sein eigener blinder Bruder Hödur ohne es zu wollen, durchbohrt. Der tote Gott wird dann nach Helheim in den nordischen Tartarus versetzt; er soll erlöst werden, wenn alle Götter und Menschen um ihn weinen. Da indes Loke eine lustige Ausnahme bildet und in der allgemeinen Sündflut der Thränen mit trockenen Augen dasitzt, so bleibt Baldur todt. Loke freilich wird von Thor bestraft. Er verwandelt sich zwar in einen Lachs, wird indes von Thor gefangen und in seiner eigenen Gestalt, die er wieder annehmen mußte, in tiefer Höhle an drei Felsenblöcke geschmiedet. Seine Söhne werden in Wölfe verwandelt, von denen der eine den andern auffrißt; dann wird Loke mit den Gedärmen des eigenen Kindes an den Stein gebunden. Das sind Bilder von widerlicher Roheit, in welche nur eine ferne Bedeutung ahnungsvoll hereinklingt. Die Missionäre fanden freilich in dem sterbenden guten Gotte Baldur eine im Volksbewußtsein lebendige Grundlage, auf der sie das christliche Glaubensbekenntnis aufbauen konnten. Aber die Poesie einer gebildeten Zeit darf solche Stoffe nicht wählen, in die sie keinen höheren Gehalt hineinlegen kann, die selbst nur die ersten unklaren Dichtungsversuche einer Himmel und Erde traumhaft vermischenden Volksphantasie waren, es müßte denn der nationale Tik, wie bei den skandinavischen Völkern, so mächtig sein, daß er über ästhetische Bedenken leicht den Sieg davonträgt. Als Erzeugnisse freier Phantasie waren diese nordischen Sagen allerdings der Romantik willkommen, da sie ihrem formalen Prinzip entsprachen. Die Romantiker verfuhren ja in ihren „Märchen" ebenso „sinnlos" wie die skandinavische Volkspoesie und fanden in dieser absichtlichen „Sinnlosigkeit" gerade den Triumph echter Poesie.

Die Märchendichtungen Tiecks hatten auf Oehlenschläger großen Einfluß ausgeübt; er dichtete seinen „Aladdin" (1804) und später noch „die Fischertochter", die er Tieck widmete, und „die Drillingsbrüder von Damask" im Stile des „Fortunat" und „Octavian". Oehlenschläger war indes ein zu besonnener Poet, um Tiecks vielgerühmte barbarische Genialität zu erreichen, so verschwenderisch er mit lyrischen

Perlen in seiner rhythmischen Goldstickerei umging. „Nur „Aladdin“, das bekannteste und schwächste dieser dramatisierten Märchen, erinnert ganz an die Tiecksche „Zauberlampe“ und ihre kühnen Kunststücke. Sonst haben diese orientalischen Märchen viel zu viel Naivetät und einen zu festen Kern der Handlung, um sich durch die souveräne Ironie zu jenen kostbaren geistigen Gasen zersetzen zu lassen, mit denen die Romantiker experimentierten. Namentlich sind „die Drillingsbrüder von Damask“, in denen sich die Handlung ohne alle Zauberei entwickelt, sehr geschickt entworfen und haben bei aller burlesken Komik einen regelrechten, verstandesmäßigen Fortgang, der durch viele echt komische Verwickelungen in die heiterste Stimmung versetzt.

Aus den Einflüssen der romantischen Schule und ihrer Kunstapotheose ist Oehlenschlägers in Deutschland bekanntes Drama „Correggio“ (1809) hervorgegangen, das indes weder den Charakter, noch die Verdienste seiner Poesie deutlich ausprägt. Oehlenschlägers Naturell war bei aller Weichheit zu dieser absoluten Kunstschwärmerei, wie sie die Romantiker betrieben, nicht geschaffen. Mit dramatischem Takte suchte er eine bestimmte Kollision, doch der Konflikt zwischen materieller Not und künstlerischem Streben bleibt prosaisch, weil dabei mit ganz ungleichen Größen gerechnet wird. Einzelne Schönheiten sind auch durch dies Künstlerdrama zerstreut, das leider viele Nachbildungen erlebte, welche die Bühne lange Zeit in ein Atelier verwandelten und Staffeleien und Menschen mit gleicher Hölzernheit neben einander stellten, bis sich das Houwaldsche Schicksal dieser Erbärmlichkeiten erbarmte und durch die schrecklichen Folgen, die es aus einem „Bilde“ und dem Namenszuge eines Malers hervorgehen ließ, die Bühne auf lange Zeit von allen Paletten und Pinseln befreite. Doch Oehlenschlägers Vorzüge traten viel bestimmter in seinen historischen Tragödien hervor, die ihn als einen der besten Dramatiker der Neuzeit erscheinen lassen, und in denen er sich von der romantischen Formlosigkeit gänzlich frei machte.

Zu diesen Vorzügen rechnen wir vor allem die große Klarheit, mit welcher der Dichter die Kollision darstellt und die Einheit der dramatischen Handlung festhält, ohne sie durch eine Fülle von Episoden zu zersplittern. In Bezug auf künstlerische Komposition verdienen diese Tragödien ohne Frage den Vorzug vor denen Schillers und Goethes. Der „Palnatoke“ (1806), der einen ähnlichen Stoff behandelt, wie der „Tell“, hat einen viel gediegeneren Zusammenhalt als dieser. Der Kampf zwischen Vasall und König, Heide und Christ ist schon an und für sich persönlicher und dramatisch straffer, als der Kampf eines ganzen Volkes gegen seine Unter-

drücker. Der Apfelschuß ist bei Oehlenschläger mehr Episode; aber die Ermordung des Königs ist durch dessen tückischen Mordanschlag und den darüber auflodernden Zorn des Vasallen besser motiviert, als Geßlers Ermordung durch Tell nach einem bedächtig reflektierendeu Monolog, und während Schiller durch die Gegenüberstellung Tells und des Johannes Parricida die That des Schweizers sophistisch zu rechtfertigen sucht, wobei die Handlung des Stückes gänzlich einschläft, läßt Oehlenschläger in einer dramatisch lebendigen Scene über Palnatoke die gerechte Nemesis einbrechen. Wie meisterhaft ist die Komposition von „Axel und Walburg", in welcher mit Bewahrung aller aristotelischen Einheiten, die Handlung sich spannend fortbewegt, und die Katastrophe nicht in äußerlicher Weise eintritt, sondern mit ergreifender Innerlichkeit motiviert ist. Axels edler Entschluß, für den König, der seine Liebe bedroht, zu kämpfen, um seine Treue zu wahren, führt sie hier herbei, während dieselbe in „Erich und Abel" ebenfalls durch Erichs edlen Entschluß, zu Gunsten des Bruders zu entsagen eingeleitet wird. So geht das Ueberraschende, das scheinbar plötzlich eintritt, doch aus den Tiefen der Charaktere hervor. Die Ausführung bleibt nun allerdings hinter den Vorzügen der Komposition zurück. Zunächst läßt der ganze Hintergrund, das skandinavische Kolorit der grauen Vorzeit, statt die Handlung zu heben, das Menschliche in einer fremdartigen Beleuchtung erscheinen, die wohl das roh Kräftige hervortreten läßt, aber doch poetisch matt bleibt. Insoweit das Kolorit einen originellen Reiz atmet, scheint es uns in „Hakon Jarl", dessen Komposition schwächer ist, am besten getroffen. Der Kampf des Christentums mit dem Heidentum, den Oehlenschläger häufig ausgebeutet, ist ebenfalls für den Dramatiker gefährlich. Denn entweder wird er bloß äußerlich geschildert und sieht jedem anderen Kampfe ähnlich, oder der Dichter geht auf seine innere Bedeutung ein, wobei deklamatorische Fechterposituren und das Pathos des Missionars schwer zu vermeiden sind. Oehlenschlägers Art zu charakterisieren wird in den Nebenfiguren leicht typisch; namentlich fehlt der brüskjoviale Haudegen nirgends, der alles zu Boden rauft. Den Hauptcharakteren ist oft eine zu große Dosis Weichlichkeit und Edelmut beigemischt; doch zeigen zahlreiche Nuancen der Empfindung und einzelner schlagender und individueller Züge von einem bedeutenden dramatischen Talente, das sich auch in der glücklichen Belebung der Scenen und in geschickten theatralischen Kombinationen offenbart. Die Sprache ist selten lyrisch-ausschweifend, meist gehalten und gedrungen, oft von kerniger Einfachheit, maßvoll im Gebrauche der Bilder, ohne blendende Kühnheit, aber auch ohne die glücklichen Wagnisse, durch welche der Genius siegt. Gegen die Ange-

messenheit des Ausdruckes in den Scenen des Affekts und der Leidenschaft ist wenig einzuwenden; aber es fehlt der Schmelz, die Weihe, die Urkraft, das unbeschreibliche Etwas, das dem Ausdrucke ein ewiges Gepräge, dem Gedanken eine schöne Unvergeßlichkeit erteilt.

Von der Tragödiengruppe Oehlenschlägers, welche den Kampf des Christentums mit dem Heidentume behandelt, faßt „Olaf der Heilige“ diesen Kampf am unmittelbarsten auf, bietet aber das geringste Interesse dar, indem teils der Konflikt zu abstrakt gehalten ist, teils die alte Sittenroheit in zu äußerlicher Weise geschildert wird. Nur der alte blinde König Rörik, der mit seinem Kugelbeutel kindisch spielt und mit seinem Dolche den heiligen Olaf ermorden will, ist eine originelle Charakterskizze. In „Hakon Jarl“ (1805) erscheint das Christentum als die sittliche Macht, welche auch von der politischen Tyrannei erlöst, während Hakon Jarl ein kräftiger Vertreter der heidnischen Willkür und Zügellosigkeit ist. Das Heidentum tritt uns hier dramatisch-lebendig entgegen, besonders in der Opferungsscene, in welcher Hakon den eigenen Sohn den Göttern schlachtet. Einzelne Auftritte, wie der zwischen Olaf und Hakon, zwischen dem christlichen und heidnischen Fürsten, sind frappant motiviert und wirken drastisch. Auch die Anekdote ist als dramatisches Relief glücklich verwertet. Wie in „Hakon Jarl“ das Christentum, gewinnt in „Palnatoke“ das Heidentum unsere Sympathien. Das christliche Königtum hat hier bereits in der Schule der Mönche List, Grausamkeit und Verrat gelernt, während der heidnische Vasall ihm mit frischer, trotziger Kraft entgegentritt. Wenn „Palnatoke“ an den „Tell“ erinnert, so erinnert „Axel und Walburg“ (1807) an „Romeo und Julie“. Hier stehen wir bereits ganz auf dem Boden des Christentums, dessen starre kirchliche Satzungen in Bezug auf Ehehindernisse durch Verwandtschaften das Schicksal des liebenden Paares bilden. In „Romeo und Julie“ ist es die heiße Leidenschaft, welche die Liebenden ins Verderben stürzt; diese Schuld, die mit dem tragischen Geschicke versöhnt, fehlt in „Axel und Walburg“ gänzlich, indem die Liebe hier nur gegen äußerliche Gesetzesschranken ankämpft. Ist dies ein Mangel, so wird er durch die meisterhafte Anlage und Durchführung des Stückes reichlich vergütet. „Hagbarth und Signe“ (1814) hat eine weniger geschlossene Komposition. Die Liebe ist hier wilder, leidenschaftlicher, der Hintergrund düsterer, die Handlung mehr erschütternd, als rührend. „Staerkodder“ (1811) spielt in der heidnischen Vorzeit. Ein kräftiger Held, der sein Leben durch einen Königsmord geschändet, sucht den Tod, um seine Schuld zu sühnen. Die christliche Reue als eine Stimmung des Gemüts ist undramatisch. Dagegen bietet diese todesmutige Kraft des

Heiden, welcher, vom blutigen Schatten seiner That verfolgt, Sühne und Ruhe bei den Göttern sucht, dramatische Seiten dar, welche der Dichter mit Glück belebt hat. Das Drama ist ganz in düsterer, ahnungsvoller Beleuchtung gehalten, und der Abschluß wirkt in kräftiger Weise versöhnend. Den Gegensatz zwischen der Verweichlichung des Südens und der nordischen Kraft schildern: „Die Wäringer in Konstantinopel“, in denen die Komposition schwächer ist, als in den andern Stücken, und besonders die Empfindung des Helden uns in ihrem Zwiespalte unklar bleibt und kalt läßt. Dagegen ist der unentschlossene gelehrte Kaiser Romanos ein vortreffliches Charakterbild. „Erich und Abel“ (1821), eine Tragödie der feindlichen Brüder, in welcher Abel zum Kain wird, imponiert durch die Kühnheit, mit welcher die Katastrophe schrecklich hereinbricht, als gerade alles auf Versöhnung angelegt scheint. Diese tragische Ironie, welche nicht mit der romantischen zu verwechseln ist, obwohl sie Tieck selbst öfter mit ihr verwechselt, wirkt um so ergreifender, als sie mit innerer Notwendigkeit aus dem Charakter der Situation und der Eigenheit der Charaktere hervorgeht. Zu den schwächeren Produktionen Oehlenschlägers gehören das Drama „der falsche König Olaf“ (1832), das einen nordischen Pseudo-Smerdes und Sebastian behandelt, die Tragikomödien „Tordenskiold“ (1831) und „Dina“ (1841), in denen das Tragische und Komische so unkünstlerisch vermischt sind, daß keins von beiden zum vollen Recht kommt, die Columbiade: „Das Land gefunden und verschwunden“ (1846), „der Amleth“ (1846), eine Neudichtung des Shakespeareschen Dramenstoffes nach seiner ursprünglichen Quelle, dem Saxo-Grammaticus, aber ohne geistigen Faden und im verschnörkelten poetischen Kurialstile des Alters, und der „Sokrates“. In dieser Dichtung verließ Oehlenschläger zu seinem großen Nachteile seine heimatliche Welt, um Gestalten des Altertums heraufzubeschwören. Die tiefe tragische Idee dieses Stoffes, die Hegel so meisterhaft nachgewiesen, hat der Dichter nicht erfaßt, sondern nur äußerliche Handhaben, welche ihm Geschichte und Anekdote darboten. Der Haß der Ankläger gegen Sokrates ist nur flüchtig motiviert; seine Reflexionen, wie auch Platons philosophische Ergüsse sind viel zu breit und ermüdend gehalten; die Handlung selbst ist dürftig, und eine kärgliche Spannung wird mit vieler Mühe durch die Befreiungsversuche der Schüler hervorgerufen. Was soll man aber gar zum Aristophanes sagen, der seine Komödien bereut, um als sachgemäßer Liebhaber die Tochter des Sokrates freien zu können, die er in hüpfenden Anapästen anspricht?

Die Lustspiele und Erzählungen des dänischen Dichters gehören der

gewöhnlichen Unterhaltungs-Litteratur an. Oehlenschläger zeigt uns durch sein Beispiel, wie fest ein Dichter auf nationalem Grunde und Boden steht. Die Beschränktheit und Geschlossenheit des dänischen Inselstaats und seiner geschichtlichen Erinnerungen kommen ihm dabei sehr zustatten, während in Deutschland bei der großen Geteiltheit des Staatslebens der geschichtliche Stoff selten nationale Bedeutung gewinnt, sondern sich immer in staatlich gesonderte oder provinzielle Interessen zersplittert, welche von den Nachbarstämmen nicht anerkannt werden. Durch seinen geschichtlichen Ernst und seine künstlerische Ganzheit führt Oehlenschläger uns schon aus der romantischen Schule hinaus in das Reich gediegener Kunstschöpfungen, das sich in Deutschland erst später, als in Dänemark, nach langen, phantastischen, noch immer forttönenden Nachklängen der Romantik und fragmentarischen Anläufen erschloß.*)

Achter Abschnitt.

Romantische Philosophen und Politiker.

Henrik Steffens. — Heinrich von Schubert. — Franz Xaver Baader. Der religiöse Mystizismus: Joseph Görres. Die politische Romantik: F. J. Stahl. — H. Leo. Friedrich von Savigny. Positive Früchte der Romantik: Die germanistischen Studien.

Die Gesinnungsgenossen Schellings hatten die Fahne des Meisters auf allen wissenschaftlichen Gebieten aufgepflanzt und so die Strömung der Ideen, welche die romantische Poesie befruchteten, lebendig erhalten und in neue Kanäle geleitet. Werfen wir, soweit es die Grenzen dieses Werkes gestatten, einen Blick auf diese weit verzweigte geistige Bewegung.

Merkwürdigerweise hatten die namhaftesten Schüler Schellings den Entwickelungsgang des Meisters antizipiert und waren bei einer absoluten Transscendenzphilosophie angelangt, noch ehe Schelling ihre Mysterien offenbarte. Dies läßt sich nur aus der Anziehungskraft erklären, welche eine so glänzende Philosophie ohne logische Aengstlichkeit und große Prinzipientreue bei ihrer Schmiegsamkeit auf phantasievolle Jünger aus-

*) „Oehlenschlägers Werke", zum zweitenmale gesammelt, vermehrt, verbessert erschienen 1839 in 21 Bändchen; seine „Gedichte" 1817.

übte. So drängten sich gerade bewegliche Gemüter, Virtuosen des Gefühls, mystische Naturen, fanatische Glaubensapostel, poetische Staatsmänner zu dieser spekulativen Lebensquelle und trugen ebensoviele Elemente hinzu, als sie ihm entnahmen; und während sich Schelling mühsam von Spinoza durch Jakob Böhme zu seiner Berliner Theosophie hindurcharbeitete, war der Mystizismus bereits fertig und gewaffnet aus dem Haupte seiner Jünger entsprungen. In jede abgelegte Haut des wandelungsfähigen Meisters hüllte sich natürlich einer oder der andere Schüler ein; doch nur wenige, wie Oken, Troxler, Ast u. a. entwickelten systematisch, in fruchtbringender Anwendung auf positive Wissenschaften die Prinzipien der alten Identitätsphilosophie, während Nees von Esenbeck, der berühmte Botaniker und tiefe Denker, sie der modernen Anthropologie zu nähern suchte.

Einer der einflußreichsten Propagandisten des Schellingschen Systems war Oehlenschlägers Freund, der Norweger Henrik Steffens (1773—1845), eine empfängliche und phantastisch-bewegliche Natur, die aber, wie die meisten Schellingianer, um mit Immermann zu sprechen, an „versetzter Hippokrene“ litt. Eine unruhige Empfänglichkeit, ein inniger Erlösungsdurst trieb den Nordländer an die Quellen des deutschen Geistes, dessen Offenbarungen er mit Begeisterung nachstotterte; aber es war nicht Lessings scharfer Geist, noch weniger Schillers feurige Energie, die ihn anlockten; es waren die phantastischen Wunderwelten der Romantik, in die er sich mit Andacht versenkte. In patriotischer Begeisterung focht er die deutschen Befreiungskriege mit und lehrte dann die Naturwissenschaften auf preußischen Lehrstühlen. Wohl wollten seine Rechnungen nicht stimmen und seine Experimente nicht glücken, aber den Geist der Natur bannte er mit dem magischen Feuer seines Meisters Schelling, und die Weihe, die Andacht, die naiv-kindliche Hingebung, die aus seinen priesterlichen Vorträgen sprachen, rissen das Gemüt der Hörer hin. In seiner „Anthropologie“ (1822) glänzten bereits jene phantasievollen Parallelen zwischen Geist und Natur, welche selbst im toten Steinreiche Eigenschaften der Seele vorgebildet finden. Da erscheint der Mensch als Schlußstein einer unendlichen Vergangenheit der Erde, als Mittelpunkt einer unendlichen Gegenwart, als Anfangspunkt einer unendlichen Zukunft, und so wird die Geologie und Botanik nicht nur in das Werk hineingezogen, sondern in einer Weise vermenschlicht, welche nicht wissenschaftlicher ist, als etwa die fleurs animées von Grandville. Doch nicht bloß des Menschen Antlitz blickt schon aus der Natur hervor, sondern auch die ewige Persönlichkeit, die wahre Urgestalt, das Bild Gottes im Innersten, das aber durch die drei-

fache tiefe Sünde unserer Zeit, die Absolutheit des irdischen Besitzes, der irdischen That und des irdischen Erkennens, verunstaltet ist. So hört man am Schlusse des Werkes die Posaunenstöße des dies irae, dies illa, und die Anthropologie endet mit einer Neuschellingschen Offenbarung.

Nun galt es, die dreifache tiefe Sünde der Zeit mit dem Rüstzeuge des Glaubens zu bekämpfen; denn Steffens hatte sich allmählich aus dieser spekulativ-religiösen Gährung in feste Glaubensformen hineingeflüchtet, die ihm einen Anhalt gaben, den er aber durch die Beweglichkeit seines spekulativen Pietismus wieder lockerte. Dieser Polemik dienen seine Schriften: „Unsere Zeit und wie sie geworden" (1817), „Karikaturen des Heiligsten" (2 Bde., 1819—21), „Von der falschen Theologie und dem wahren Glauben" (1824), „Wie ich wieder Lutheraner wurde" (1831), und ihre weitläufige biographische Umrahmung und Ergänzung: „Was ich erlebte" (10 Bde., 1840). Als Dokumente theologischer Entwickelungsphasen sind alle diese Schriften von Interesse; aber man kann nicht sagen, daß sie in Form und Inhalt bedeutend sind. Es fehlt dem Stile von Steffens an jeder Prägnanz, und die rechthaberische Empfindung ermüdet auf die Länge. Bei so persönlichen Inspirationen hört das allgemeine Interesse auf. In seiner „christlichen Religionsphilosophie" (1839) wird Theologie und Ethik auf jener Grundlage des Gefühls und der Phantasie begründet, welche der Philosophie freilich nur ein beschränktes Recht gönnt, in Glaubenssachen mitzusprechen, aber auch die Religion nicht ihrem ursprünglichen Kreise entfremdet. So war Steffens ein tapferer Vorkämpfer der „absoluten Transscendenz", noch ehe ihr Schlüsselverwalter Schelling mit Geräusch ihre Pforten aufschloß; aber es lag in der Wärme und Reinheit seiner Ueberzeugungen, in dieser gemütlichen Plauderhaftigkeit, welche ohne alle Anmaßung und ohne allen Rückhalt die Falten des Herzens offenbarte, etwas so Liebenswürdiges und Ansprechendes, daß man darüber gern die Einseitigkeit dieses unbeschränkten Gefühlslebens vergaß. Gefühl und Phantasie mußten indes eine von ihnen belebte Natur mehr auf die Poesie hinweisen, als auf die Philosophie, an welche sie nur ein zweideutiges Recht haben. So fühlte sich denn Steffens auch zur Produktion gedrängt und schuf Romane, in denen aber seine Phantasie ebenso im Zickzack hin und her fuhr, wie in seinen philosophischen und polemischen Schriften. In den „Familien Walseth und Leith" (1827) und „den vier Norwegern" (1828) entrollte er die Weltenbühne zweier Jahrhunderte mit großartiger Dekorationsmalerei, mit treuem Kostüm und glänzenden geistigen Perspektiven; doch der rasche Scenenwechsel und das Ineinanderschachteln von Geschlechtern läßt keinen

künstlerischen Eindruck zu, sondern ermüdet die Phantasie und selbst das Gedächtnis. Dem Naturforscher fehlt bei Schilderungen der Natur nirgends die Sicherheit der Zeichnung, und auch die landschaftliche Seele spricht beredt zu dem dichterischen Gemüte. Besonders treten die heimatlichen Felsenküsten Norwegens in glücklicher Beleuchtung hervor, aber auch Korsikas Berge und Afrikas Strand enthüllen sich in klaren Umrissen der wanderlustigen Phantasie. Trotz des Reichtums und der Weltweite des verarbeiteten Stoffes, der mit anscheinender Ueppigkeit die Phantasie umstrickt, kann man nicht sagen, daß die Erfindung des Dichters eine reiche sei. Von dieser Seite betrachtet, erinnern seine Erzählungen an Van der Velde; es sind Van der Veldesche Bilder mit einigen aufgesetzten geistigen Lichtern. Die Tendenz drängt sich nirgends hervor; es ist ein Gewährenlassen des Verschiedenartigen, und Fragen des religiösen Gefühls, wie die Verschmelzung des Glaubens und Lebens, werden in sinniger, selbstgenugsamer Weise behandelt. Die Charaktere sind freilich nicht tiefer angelegt, und die historischen Phänomene, ein Lessing, ein Friedrich der Große, ein Paoli, leuchten nur mit flüchtigem Glanze in die rasch abrollenden Novellencyklen hinein. Doch die dem Wesen des Dichters feindliche Litteraturepoche seit 1830 lockte bei ihm den Stachel der Tendenz hervor, dem er in seinem Romane „die Revolution“ (1837) mit unmittelbarer Beziehung auf die jüngsten Zeitereignisse und Geistesproduktionen freies Spiel gewährte. So zogen die Strudel dieser jüngsten Bewegung alle widerstrebenden Geister, einen Tieck, Immermann und Steffens, in ihre Kreise, in die Kreise des modernen Lebens, und die Bekämpfung der Tendenz war mit ihr behaftet. Die edle Begeisterung, das tüchtige Streben, die umherflatternde Phantasie des rüstigen Norwegers war ein geistiges Ferment, das man ungern in unserer Litteratur vermissen würde. Die Bravheit der Gesinnung ist immer förderlich, in welchem Lager sie sei, denn sie adelt den Kampf.*)

Ein ebenso liebenswürdiger Jünger Schellings ist Gotthilf Heinrich von Schubert (1780—1860), ein bibelfester, glaubenstreuer, mystischkühner Apostel der Nachtseiten der Natur und einer jenseitigen Geisterwelt**).

*) Die „Novellen“ von Henrik Steffens erschienen in einer Gesamtausgabe (in 16 Bden. 1837); seine „Nachgelassenen Schriften“ gab Geh. Rat von Schelling heraus (1846). Einen biographischen Beitrag veröffentlichte Max Tietzen „Zur Erinnerung an Henrik Steffens. Nach Briefen an seinen Verleger“ (1871).

**) Schubert hatte begonnen, seine Selbstbiographie zu schreiben unter dem Titel: „Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben“ (2 Bde., 1854—55), ein Titel, welcher die ganze Richtung des Autors bereits scharf charakterisiert.

Die Milde und Freundlichkeit, mit der er das Wunderbare verkündigt, die Tiefe und Innigkeit seiner Ueberzeugungen bekleiden alles, was sonst dem gesunden Verstande und allgemein gangbaren Vorstellungen am meisten widerspricht, mit einer wohlthuenden Frische. Schubert ist eine der eigentümlichsten geistigen Erscheinungen der Zeit, welche nicht, wie Steffens, einen reichen Entwickelungsgang durchmachte, sondern in welcher das Widersprechende von Hause aus ebenso friedlich wie fertig neben einander lag. Seine naturwissenschaftlichen Volksschriften zeugen von einer gesunden Beobachtungsgabe, einer tüchtigen Auffassung des einzelnen Phänomens, welche sich in seinen Reisebeschreibungen, besonders in seiner „Reise in das Morgenland“ (3 Bde., 1838—1839), einem durch seine Gründlichkeit für den Naturforscher, Theologen und Historiker gleich interessanten Werke, mit aller poetischen Wärme der Schilderung gattet. Zu diesen Vorzügen gesellt sich in seinen streng-wissenschaftlichen Werken, besonders: „die Urwelt und die Fixsterne“ (1822), eine seltene Schärfe des Verstandes, welche gegen hergebrachte Ansichten mit glänzender Analyse kämpft und das Neue durch kühne Induktion zu begründen und durch treffende Kombinationen zu verteidigen sucht. Um so fremdartiger nimmt sich neben diesem eingehenden Verstande jene nur vom poetischen Glanze der Offenbarung und von mystischen Inspirationen beleuchtete Gemütswelt mit ihren kindlich-gläubigen Blüten aus, welche als Schuberts eigentliche Domäne betrachtet werden kann, und in der er das Nachtleben der Seele, den Traum, die Ahnung und den Somnambulismus, als höher berechtigt ihrem Tagleben gegenüberstellt. Je freier die Seele vom Leibe ist, desto mehr geht sie ihre eigenen, höheren Wege, und während man bisher gewohnt war, den Traum als eine Thätigkeit der niederen Seelenthätigkeiten zu betrachten, wird er uns jetzt auf einmal als eine Offenbarung des Höchsten hingestellt. Diese wissenschaftliche Romantik, welche sich mit der „Symbolik des Traumes“ (1814, 4. Auflage 1862), in ernstester Weise beschäftigt, kam natürlich der poetischen zugute, welche auch den Traum als das höchste Prinzip der Dichtung hinstellte. Noch mehr galt dies von der Geisterseherei des Somnambulismus, welcher durch die Seherin von Prevorst das Interesse des Tages fesselte. Unleugbar hat die neueste Zeit Erscheinungen des tierischen Magnetismus zu Tage gefördert, welche nicht in das Gebiet der Fabel zu verweisen sind und die Aufmerksamkeit der Wissenschaft täglich mehr in Anspruch nehmen. Der alte Mesmerismus ist in neuer Gestalt aufgetaucht, und die Geheimnisse des Od greifen in immer weitere Kreise über. Doch die Wissenschaft wird die Probleme lösen, die eine oft bezweifelte, doch täglich zweifellosere Natur-

kraft ihr aufgiebt, und manche magische Seiten der Geschichte, die man bisher rationalistisch verwischt hat, werden, gleich alten Palimpsesten, ihre ursprüngliche Schrift der Entzifferung darbieten. Diese Entzifferung ist aber eine Entzauberung; denn wer den Zauber begreift, der löst ihn. Ganz anders verfährt Schubert in seinen Schriften: „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“ (1808, 4. Aufl. 1840), „Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens“ (3 Bde., 1806), „Altes und Neues aus dem Gebiete der neueren Seelenkunde“ und in seinem Hauptwerke: „Geschichte der Seele“ (2 Bde., 1839, 4. Aufl. 1850), in welchem neben einer tüchtigen empirischen Physiologie die ganze Wunderwelt abnormer Seelenzustände in einer sorgfältigen Sammlung aller bekannten Thatsachen enthüllt wird. Ihm kommt es gerade darauf an, das Unbegreifliche darzustellen; er schwelgt in dem Geheimnisvollen, daß sich menschlicher Lösung zu entziehen scheint; er triumphiert, wenn sich die Schattenwelt mit ihren Gespenstern immer dunkler und tiefer herabsenkt und die irdische Einsicht demütigt. Dann sucht er alle diese Thatsachen mit der alt- und neutestamentlichen Offenbarung zu vermitteln, das Wunder durch das Wunder zu erklären, und bricht in psalmodierende Begeisterung aus, wenn ihm der Einklang der alten und neuen Mysterien in das Herz tönt. Die Seele hat sich nach seiner Ansicht in den Körper nur wie in eine vergängliche Wohnung eingemietet; ihre eigentliche Geschichte greift weit über das Irdische hinaus. Ihre Unabhängigkeit von den Sinnen sucht er durch die Beispiele aller bekannten, sinnlich-verstümmelten Wunderkinder nachzuweisen, obgleich diese abnormen Erscheinungen nur darthun, daß, wo die einzelnen Sinne fehlen, das Gemeingefühl des ganzen Körpers ausnahmsweise und in wesentlicher Beschränkung statt ihrer funktionieren kann. So ist Schubert der Magier der Schellingschen Schule, dem die Erscheinung nur gilt als Vision, und der andächtig alle Sternschnuppen und Meteore der geistigen Atmosphäre in seinem Hieroglyphenmantel auffängt*).

---

*) Als volkstümlicher Schriftsteller hat Schubert eine sehr rege Thätigkeit entwickelt; er hat den Hauptinhalt seiner größeren Schriften in kurzen verständlichen Auszügen dem Volke zugänglich zu machen gesucht, außerdem humoristische Schriften und vor allem eine große Zahl von Erzählungen, einzeln und in Sammlungen veröffentlicht. Von den letzteren erwähnen wir: „Erzählungen“ (4 Bde., 2. Aufl. 1843—50); „Kleine Erzählungen für die Jugend“ (2 Bde., 1876): „Acht Erzählungen“ (1877), „Märchen und Erzählungen“ (1855), „Parabeln aus dem Buche der sichtbaren Werke (1858), „Erzählende Schriften für christlich gebildete Leser jeden Standes“ (7 Bde., 1865—67). Vergl. K. Schneider, K. Gotthilf Heinrich von Schubert, ein Lebensbild (1863).

Neben den Mystizismus Schuberts, der nach seiner naturwissenschaftlichen Grundlage und dem Streben, sie durch Thatsachen zu begründen, der empirische genannt werden kann, stellt sich zunächst der spekulative eines Franz Xaver von Baader (1765—1841), des Schöpfers der „Physiosophie“, welcher für Natur- und Gottesweisheit einen geheimnisvollen Mittelpunkt suchte und dabei alle Elemente, welche ihm Tauler, Jakob Böhme, Angelus Silesius, Saint Martin und Graf Maistre an die Hand gaben, in freier Umbildung verwertete. Er kam in der Form nicht über das Aphoristische heraus, das in zahlreichen, zerstreuten Artikeln, welche später in verschiedenen Sammlungen erschienen, begeisterte Improvisationen ausspricht. Wie reichhaltig indes diese Fragmente sind, und wie die verschiedensten Wissenschaften, welche Hegel in den Bau seines Systems eingefügt, von den geistigen Blitzen Baaders erhellt wurden: das läßt sich erst übersehen, seit die Gesamtausgabe seiner Werke (15 Bde., 1851—57), vorzugsweise vom Professor Franz Hoffmann in Würzburg besorgt, einen zusammenfassenden Ueberblick über die Leistungen dieses bedeutenden Geistes gewährt.*)

„Per ignem ad lucem!“ könnte man als Motto über Baaders Schriften setzen. Er selbst hat in einer seiner Flugschriften (Bd. 2, S. 29) den Blitz für den Vater des Lichts erklärt, und Görres knüpft mit Recht an diesen Aufsatz an, indem er behauptet, Baader habe darin seinen und all seines Spekulierens innersten Geist ausgesprochen. „Das Licht muß auch in ihm die Vaterschaft des Blitzes anerkennen; denn er ist ein eigentliches elektrisches Blitzgenie; aus seinem geistig-physischen, chemischen Prozesse entwickelt sich ihm dies Blitzen und in dem jenes zuckende, durchdringende, hellaufleuchtende, brillante Licht und das schlagende Wort; weit umher wird die Umgegend erhellt von diesem Feuer; dann wird's wieder dunkel, und der nächste bricht vielleicht eine halbe Meile vom vorigen aus. Der Blitz hat es auch an sich, daß er nur um seinetwillen da ist und einschlägt, nicht auf gemeinsamem, sondern auf eigenem Wege; also in Kirchen und andere Häuser, auch wohl dicht neben dem Blitzableiter. Nie ist es einem eingefallen, sich in die Disziplin zu geben, und so hat auch Baader sie unnötig für sich befunden.“ So spricht auch Rahel von Baaders „wirklich erhellenden Blitzworten.“ Diese Eigentümlichkeit bestimmt natürlich

*) Baaders „Gesammelte Werke“ enthalten zunächst die Schriften zur philosophischen Erkenntniswissenschaft (Logik, 1. Bd.), zur philosophischen Grundwissenschaft (Metaphysik, 2. Bd.), zur Naturphilosophie (3. Bd.), zur Anthropologie (4. Bd.), zur Sozietätsphilosophie (5., 6. Bd.), zur Religionsphilosophie (7—10. Bd.), nachgelassene Werke (11—15. Bd.), darunter Tagebücher, Briefe und eine Biographie Baaders von Hoffmann.

seine Darstellungsweise, in welcher Empfängnis und Produktion zusammmenzufallen scheinen. Sein Stil hat etwas Massenhaftes, Cyklopisches, eine gedrängte Verworrenheit, und Hoffmann sagt mit Recht, daß Sphinxe, Kolosse, Obelisken, giganteske Umrisse mehr nach seinem Geschmack sind, als ein mit behaglicher Umständlichkeit gebautes Wohnhaus. Außer den „fermenta cognitionis“ (Werke, Bd. 1) und den „Vorlesungen über spekulative Dogmatik“ findet sich kaum eine umfangreichere Schrift in seinen Werken, und selbst diese sind durchaus in fragmentarischer Form, ohne alle methodische Entwickelung gehalten. Die Vorlesungen über Jakob Böhme (Bd. 3) sind Fragmente geblieben; aber Baaders sämtliche Werke beschäftigen sich mit einer Erläuterung des Görlitzer Philosophen.

Baader war Naturforscher, und Alexander von Humboldt, der ihn 1791 in Freiberg kennen lernte, erzählt uns von seiner leidenschaftlichen chemisch-physikalischen Richtung und von seiner Thätigkeit im praktischen Bergbau und Hüttenwesen. Es ist wohl mehr als ein Spiel des Zufalls, daß der mystische Poet der Romantiker, Novalis, und ihr mystischer Philosoph Baader beide in ihrer Lebenspraxis dem Bergwesen angehörten. Es scheint, als ob das Graben in den dunkeln Tiefen der Erde auch den Geist zu ähnlicher Thätigkeit, zu einer Vertiefung in den geheimnisvollen Urgrund der Dinge anrege. Dennoch scheint der Auffassung der letzten Jahrzehnte eine praktische industrielle Richtung mit mystischen Grübeleien so wenig vereinbar, daß ein Mann wie Baader, der gleichzeitig Abhandlungen über die Einführung der Eisenbahnen und über den Gebrauch des Glaubersalzes statt der Pottasche schreibt, neben anderen, in denen nicht nur über das pythagoräische Quadrat in der Natur, sondern über das Verzücktsein der magnetischen Schlafredner, über die Schriften Besessener, über die vis sanguinis ultra mortem gehandelt wird, heutzutage schon für eine mythische Gestalt gelten muß.

Baader ist nach seinen Grundsätzen ein Vertreter des Theismus auf Grundlage der Jakob Böhmeschen Ideen. Der Mittelpunkt seiner Lehre ist die absolute Gottessonne, welche der geschaffene Geist ebenso umkreist, wie die Natur den Geist und mit dem Geiste die Gottessonne. Die intelligente Kreatur muß sich frei und selbständig nur in, mit und durch Gott wissen, sowie denn dieselbe eigentlich weder sich noch anderes wahrhaft weiß, wenn sie sich nicht von Gott gewußt weiß, und dieses sich Gewußtwissen ist eigentlich die Grundlage und die Voraussetzung alles ihres Wissens. Die Philosophie wird nur dadurch wahrhaft christlich und religiös, daß sie für den in einen Erbirrtum verstrickten Menschen die Notwendigkeit und Wirklichkeit einer befreienden höheren Assistenz anerkennt.

Auch in der Region des Gedankens, dessen Religion und Kultus die Philosophie ist, lebt und wirkt der Mensch mit dem Vertrauen auf die beständige Gegenwart der Wahrheit, und er denkt durch, mit und in ihr, d. h. durch, mit und in Gott. Sein Denken bedarf der Begründung, der Leitung und Kräftigung in Gott.

Wir können hier auf die blitzartigen Gedanken nicht näher eingehen, mit denen Baader diese innersten Tiefen seiner Weltanschauung erhellt. Daß sie Ausstrahlungen eines nur nicht durchgearbeiteten Systems sind, hat schon der jüngere Fichte mit Recht bemerkt. Kein Philosoph hat die älteren Mystiker so genau studiert, wie Baader, und was er über die Angst des Irdischen, über das Ironsrad als Wurzel alles Kreatur- und Naturlebens u. s. f. sagt, was er durch symbolische Figuren und geniale Bilder erläutert: das ist oft aus den Anregungen des philosophus teutonicus hervorgegangen. Daß er sich gegen die neuere pantheistische Philosophie und gegen die Aufklärungstendenzen, die er gerade als Obskurantismus bezeichnet, mit Schärfe, mit Schroffheit, ja mit schneidendem Hohne erklärt, läßt sich bei der Energie, mit welcher er die mystische Richtung verteidigt, von selbst erwarten. Ebenso entschieden tritt er gegen die politischen Irrlehren der Neuzeit in seinen sozialistischen Schriften auf. Dennoch hat alles, was er über den Adel, die Stände, über die Identität des Revolutionismus und Despotismus sagt, größere Tiefe, als was Stahl, zum Teil aus dieser Quelle schöpfend, dem preußischen Herrenhause offenbarte. Für das Proletariat verlangt Baader eine Art von Advokatur! Ein anderer Stand, die Aristokratie, soll seine Aufgabe darin suchen, die Rechte der im Staate unselbständigen Proletarier zu vertreten.

Baader war nicht bloß spekulativer Philosoph; er war auch Naturforscher. Nicht blos die Mystik des überlieferten Glaubens, sondern auch die der Natur suchte er für seine Philosophie zu verwerten. Ueberaus willkommen waren ihm daher die Thatsachen des Somnambulismus, und er fand in der Ekstase „den Schlüssel zum Mysterium des Lebens und Todes, welche sie beide antizipiert.“ Seine „Anthropologie“ beschränkt sich daher auf fliegende Blätter zur Erhellung dieser magischen Erscheinungen, welche, wie auch seine Briefe beweisen, in letzter Zeit seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Hierbei trat er in nähere Beziehungen zu Schubert, Justinus Kerner u. a. Seine „Philosophie der Magie“, wie man sie nennen könnte, in welcher er von einer magischen Gemeinschaft, von einem magischen Erkennen, von einem inneren Sein im Gegensatz zu dem äußeren, von einer zentralen Sensation im Gegensatz zu der peripherischen spricht, enthält eine Menge Thatsachen aus diesem Gebiete

und Betrachtungen von oft bedeutender Tiefe. Man kann sagen, daß die Geister nie mit so viel Geist behandelt worden sind, wie von Baader. Ueber den Zusammenhang von Grausamkeit und Wollust z. B. finden sich höchst sinnige Anschauungen, und was die Unsterblichkeit der Seele betrifft, so spricht sich Baader entschieden gegen die Fortdauer einer leiblos gewordenen Seele aus, indem er nach der Trennung von Seele und Leib, nach der Entseelung des Leibes und „Entleibung“ der Seele die Auferstehung als die Anziehung eines neuen, der neuen Entgeistung entsprechenden Leibes erklärt. Als Beweis für die paradoxen Kühnheiten Baaders führen wir nicht nur jene fliegende Blätter an, welche die Grundsätze einer religiösen „Erotik“ enthalten, sondern auch den Aufsatz, in welchem er den Beweis zu führen sucht, daß alle Menschen im seelischen, guten oder schlimmen Sinn, „Anthropophagen“ sind.

Wie man auch über Baaders geistigen Standpunkt denken mag, soviel scheint klar, daß durch die Veröffentlichung seiner gesammelten Werke das eigentliche Hochland der „transscendenten Philosophie“ entdeckt ist, wo in der Nähe des Himmels, seiner Blitze und Wettergüsse ihre Urquellen entspringen, und daß selbst Schelling in seiner neueren Phase mehr jenem originalen, aus eigenen Inspirationen schöpfenden Philosophen verdankt, als umgekehrt.

Freilich hat die orakelmäßige Dunkelheit Baaders auch viele der besten Köpfe befrembet und zurückgeschreckt. Nicht nur Goethe erklärte mit feiner, vornehmer Ironie, Baader sei ein bedeutender Kopf, doch ihm (Goethe) fehlten die Organe, ihn zu verstehen, sondern auch Ludwig Tieck, ein Verehrer Jakob Böhmes, bekannte, daß er dem Philosophen nicht in die verschlungenen Gänge seiner Spekulation zu folgen vermöge.

Minder bedeutsam, doch ebenfalls weit greifend in seinen Entwickelungen ist der kirchliche Mystizismus, dessen Hauptrepräsentant Josef Görres (1776—1848) von vielen als eine der bedeutendsten geistigen Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts gepriesen wird. Selbst die jungdeutschen Autoren feierten „diesen rückwärts gewandten Propheten mit dem Feuerschwert.“ In der That ist ein Kopf, der nacheinander die französische Jakobinermütze, den deutschen Befreiungsczako und die katholische Mitra trug, nicht gering zu achten, wenn er alle diese Wandelungen mit geistiger Würde durchgemacht hat. Görres zeigt das merkwürdige Phänomen einer energischen revolutionären Naturanlage, welche durch die Zeitverhältnisse zum Mystizismus, eines publizistischen Talents, welches in strengwissenschaftliche Gebiete hinübergedrängt wurde. Aber auch in den späteren Schriften, die er im Dienste der Kirche schrieb, bricht aus allen Fugen ihrer großartigen

Architektonik noch immer der stilllodernde, aber stets erstickte Brand. Ja, man kann sagen, was bei ihm wie geistige Organisation aussieht, ist nur versetzte Polemik; denn seine Natur ist herausfordernd und fehdelustig, und er gründet seine Tempel, gleich den Israeliten, mit den Waffen in der Hand. Wir finden ihn 1793 zuerst als Redakteur des „roten Blattes" in Koblenz, als Hohenpriester des französischen Demagogentums. Das Verbot dieses Blattes und eine fruchtlose Mission nach Paris, wo indes der 18. Brumaire dem militärischen Genie des Einzelnen den Sieg über die vielfältig abgeschwächten Massen- und Parteibewegungen verschafft hatte, versperrten ihm die politische Laufbahn, so daß er sich mißmutig in wissenschaftliche Gebiete zurückzog. Das Schellingsche System, das auf alle phantasievollen und aphoristischen Geister einen ungemein anregenden Einfluß ausübte, gab auch ihm den Anstoß zu einer Beschäftigung mit den verschiedensten Disziplinen, wobei es weniger auf gründliche Entwickelungen, als auf geniale Improvisationen ankam. Mit der Fackel des Genies beleuchtet er im Fluge von oben herab bald das Gebiet der Kunst in den „Aphorismen über die Kunst" (1802), bald die Naturwissenschaften in den „Aphorismen über Organomie" (1802), über „Organologie" (1805), in der Exposition der „Physiologie" (1805), bald die Theologie in „Glauben und Wissen" (1806). In dieser Schrift herrscht noch ein phantastischer Pantheismus, der in den Mythen der Urwelt schwelgt und dabei den Gehalt der christlichen Mythe nach Schellings Vorgange geringer anschlägt, als den der indischen. Die alten Mythen werden indes bei ihm zu grotesken Phantasiebildern benutzt, aus deren kaleidoskopischem Zusammenschütteln sich eine neue, urweltliche Mythologie bildet. Man würde diesen elementarischen Phantasieschöpfungen Unrecht thun, wenn man sie vom wissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtete. Hier, wie in den spätesten Schriften dieser Gattung, in denen er schon den spezifisch ultramontanen Standpunkt einnimmt, z. B. in seiner „christlichen Mystik" (1836—1842), ist es weniger der Ernst der Ueberzeugung, als die wilde Freude der aufgeregten Phantasie an diesen stolzen Bildern und Klängen, die so fremdartig geheimnisvoll in die ernüchterte Welt hereinschauen, an diesem Durcheinanderwirbeln von Gestalten, die aus der schöpferischen Urkraft der Phantasie hervorgegangen, ja selbst der geheime Kitzel einer üppigen Sinnlichkeit, welche an den grausam-wollüstigen Episoden der Kirchengeschichte, an dem Märtyrertume und an den Hexenprozessen ein raffiniertes Behagen findet. Wo diese Trunkenheit sich zur Methode entschließt und nach der Stufenfolge der kirchlichen Tradition trocken schematisiert, macht sie ohne Frage den unangenehmsten Eindruck.

Verwandte Bestrebungen der Zeit regten den jungen, weltmüden Politiker zu orientalischen und germanistischen Studien an, die er bis in seine spätesten Lebensjahre fortsetzte. Diesen Studien verdanken wir die Herausgabe der „deutschen Volksbücher" (1807), des „Lohengrin" (1813), der „altdeutschen Volks- und Meisterlieder" (1817), die „Mythengeschichte der asiatischen Welt" (2 Bde., 1810) und die Bearbeitung des „Heldenbuchs von Iran" (2 Bde., 1820). So beschäftigte ihn noch im spätesten Alter die geschichtliche Forschung, welche, indem sie den Wurzeln der Volksstämme nachgrub, der phantastischen Kombination, die den kritischen Scharfsinn oft ersetzen mußte, einen weiten Spielraum gestattete. In diesen Kreis gehören seine Abhandlungen: „die Japhetiden und ihre gemeinsame Heimat Armenien„ (1844) und „die drei Grundwurzeln des celtischen Stammes in Gallien" (1845).

Diese phantastische Flucht in die Weltferne und in das graue Altertum war doch mehr eine Erholung des politischen Gladiators, der bei jedem neuen Anlasse wieder in der Arena erschien. Einer Natur wie Görres war die Begeisterung Bedürfnis; denn ihre immer vibrierende Gereiztheit bedurfte häufiger Entladungen. Doch da diese Begeisterung nicht auf einer festen Ueberzeugung ruhte, sondern den allgemeinen Rausch brauchte, um sich mit zu entzünden, dann aber durch ihre intensive Kraft voranleuchtete, so war sie oft der Enttäuschung ausgesetzt, indem die politischen Strömungen unerwartet in ein anderes Bette lenkten. Diese Wandelbarkeit der öffentlichen Meinung wurde zuletzt ihrem eifrigen Vorkämpfer unbequem; ihn erbitterte die scheinbar unlenksame und unberechenbare Tagespolitik, die Regierungen, die heute verfolgten, was sie gestern zu beschützen schienen, der ganze moderne Staat, der sich ihm, weil er Begeisterungen nicht auf die Dauer respektierte und Feuerköpfe nicht nachhaltig verwenden konnte, in einen haltlosen Mechanismus auflöste. Deshalb flüchtete er in ein unwandelbares Asyl, das, vom Wechsel des Tages unberührt, seiner Begeisterung eine tausendjährige, unerschütterliche Grundlage darbot. Die ehrwürdige Festigkeit der katholischen Kirche gab ihm nicht nur den Rückhalt der Masse, den er brauchte, und die ihn geistig trug, sondern auch seinem unruhig hin- und herflackernden Enthusiasmus jene beruhigende Sicherheit, die ihn auf das Treiben der politischen Parteien mit souverainer Ironie herabsehen ließ. Unter die großen Gesichtspunkte des Mittelalters gerückt, war ihm der Staat selbst eine Partei geworden, die er mit allen geistigen Waffen bekämpfte. Nur so läßt sich, ohne seinem Charakter Unrecht zu thun, die wunderbare Entwickelung eines Mannes begreifen, welcher den ganzen Sammelstoff der Romantik in sich

vereinigte, aber stets ihre Schranken überschritt, indem er die Phantasie aus der geistigen Urwelt schlagfertig in die Konflikte der Gegenwart hineinführte. So hatte indes seine Polemik, besonders in späterer Zeit, etwas Ueberwachtes und Müdes; die unentzifferten Hieroglyphen der Vorzeit flimmerten ihr vor den Augen; in das Geräusch der Tagesdebatten klang sein Stil wie eine prophetische Memnonssäule, umgeben von den Sphinxen der Wüste; die Titanen der Urwelt, die kolossalen Götter Hindostans, die Recken der Edda schauten sich verwundert um, wenn er sie in die Politik des neunzehnten Jahrhunderts und zu den Kämpfen desselben herbeibeschwor; sein seltsam verschlungener Stil erinnerte an die gothische Architektonik, suchte den Himmel mit seinen tausend Spitzen, klomm wie eine gewundene Turmtreppe empor und donnerte dann wieder wie eine zentnerschwere Glocke die wuchtigen Töne des Glaubens über die Erde.

Nachdem mit dem „roten Blatte" sein französierendes Demagogentum verweht war, ergriff ihn 1814 die deutsche Freiheitsbegeisterung, die er in seinem „rheinischen Mercur" mit so flammender Energie aussprach, daß ihn die Franzosen „den vierten Alliierten" nannten. Doch neben dieser kriegerischen Wendung nach außen enthielt dies Blatt in schärfster Fassung die Postulate der deutschen Freiheitspartei in Bezug auf die inneren Zustände und drang auf eine Repräsentativverfassung für ganz Deutschland. 1816 wurde der „Mercur" verboten; 1818 übergab Görres dem Staatskanzler von Hardenberg eine Adresse der Rheinlande. 1820 erschien sein Buch: „Deutschland und die Revolution", das ihn vollkommen mißliebig machte und ihn zur Flucht nach Frankreich zwang, um der Verhaftung von seiten der preußischen Regierung zu entgehen. Das Buch war im dunkelsten Prophetenstile geschrieben, eine politische Apokalypse. Aus seinen sibyllinischen Blättern wehte indes ein vermittelnder Geist, welcher zwischen der Partei des Fortschritts und des Rückschritts ein unklares juste-milieu anzubahnen suchte. Doch die kirchliche Gewalt wurde hier zum erstenmale mit Nachdruck der weltlichen gegenübergestellt, ein Nachdruck, der sich in seinen späteren, fast reaktionären Werken: „Europa und die Revolution" (1821) und „die heilige Allianz und Völker" (1822) noch steigerte. 1827 wurde er Professor der Litteraturgeschichte an der Münchener Universität. Von jetzt ab konzentrierte sich sein Feuereifer in ultramontanen Schriften. In seinem „Athanasius" (1837) wehrte er bei Gelegenheit der Kölner Wirren die Eingriffe des Staats von der Kirche, in seiner „Wallfahrt" nach Trier" (1845) die Uebergriffe neuauftauchender kirchlicher Parteien ab. Dabei redigierte er zuerst den „Katholiken", später „die historisch-politischen Blätter" deren Erbschaft nach

seinem Tode sein Sohn Guido Görres (1805—1852) antrat. Die letzten polemischen Schriften des unermüdlichen Mannes atmen eine feine, ironische Dialektik, die ihre Beute ebenso geschickt erlauert, wie mit Schlangenwindungen ergreift. Der prickelnde Reiz wühlerischen Demagogentums war in der kirchlichen Begeisterung, die so eng mit dem Legitimitätsprinzip zusammenhing, nicht erloschen; die alte Wildheit schlug ihm bisweilen in den Nacken, so daß ihn Heine treffend, aber mit etwas grausamem Witze, eine „tonsurierte Hyäne" nennt. Sein Kampf gegen den Staatsmechanismus, gegen Polizei und Bureaukratie wurde indes später von der protestantischen Romantik wieder aufgenommen, welche die jüngste Entwickelungsstufe des politischen Mystizismus darstellt und sich unmittelbar an die neueste Schellingsche Philosophie anlehnt*).

Den Zusammenhang und die Uebergänge der europäischen Restaurationspolitik näher zu verfolgen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Ihr religiöser und geistiger Schwerpunkt war lange auf der Seite des Katholizismus, wo ihn glänzende Erscheinungen wie Chateaubriand und Görres bannten; in späterer Zeit ist er auf die protestantische Seite herübergerückt. Schon an Friedrich Schlegel sahen wir, wie die Romantik katholisch wurde, eine unfertige Poesie in anmaßenden Doktrinen fortgährte und den Staat und die Geschichte nach willkürlichen Gesichtspunkten meisterte. Einen ähnlichen Uebergang von der Begeisterung für politische Freiheit zur Verteidigung der einseitigsten Restaurationspolitik finden wir in dem Leben und Wirken des Breslauers Friedrich von Gentz (1764—1832) ausgeprägt, ein Uebergang, der an und für sich minder scharf beurteilt werden darf, weil sich in ihm nur die Entwickelung der ganzen Zeit spiegelt. Der Kampf gegen das Napoleonische Kaisertum rief das patriotische Freiheitsgefühl wach, und die Sympathien des damals von Gentz bewunderten Englands waren mit den Fahnen des autokratischen Oesterreich, dessen Manifeste er schrieb. Nach dem Siege über Napoleon trat der Rückschlag der Kabinetspolitik gegen die Volksbegeisterung ein und Gentz war der begabteste Vorkämpfer dieser politischen Wandlung. Er folgte jetzt wie früher nur den Impulsen der Staatsmacht, in deren Diensten er stand. Doch der epikuräische Anstrich, den das Leben dieses Diplomaten hatte, und die zahlreichen außer-

---

*) Joseph von Görres ist auch als katholischer Lyriker aufgetreten, seine „Gedichte" erschienen 1843; seine Marienlieder in wiederholten Auflagen (3 Aufl. 1853); sie wurden vielfach in Musik gesetzt. Seine „gesammelten Schriften" gab Maria von Görres heraus (9 Bde., 1859—74). Biographisches in Bezug auf Görres veröffentlichten Alois Deck, Joseph Galland besonders, Prof. Dr. Sepp: Görres und seine Zeitgenossen 1776—1848 (1877).

ordentlichen Besoldungen, die ihm, ganz abgesehen von seinem preußischen und später österreichischen Staatsamt, von den europäischen Höfen zu Teil wurden, werfen einen ungünstigen Schein auf seinen Ueberzeugungs- und Religionswechsel. Wir haben von seiner Sturm- und Drangepoche in Berlin bereits ein eingehendes Bild entworfen.

Gentz, in Breslau geboren, studierte in Königsberg und wurde 1786 Sekretär bei dem Generaldirektorium in Berlin, später preußischer Kriegsrat. Seine anfängliche Begeisterung für die französische Revolution verwandelte sich bald in Abneigung gegen dieselbe. Dagegen war er in jener Epoche ein warmer Verehrer der englischen Verfassung, eine Verehrung, der er in seinen Schriften einen begeisterten Ausdruck gab, und die ihn nicht nur in persönliche Beziehungen zu den hervorragendsten britischen Staatsmännern brachte, sondern ihm auch den Dank des stets zahlbaren Albion in kurrenter Münze zuwandte. Die Zerrüttung seiner bürgerlichen Verhältnisse nahm zu. Im Gegensatze zu seinem Leben trugen seine Schriften schon damals das Gepräge einer harmonischen Form. Durch Wilhelm von Humboldt war Gentz als „der denkendste Kopf Berlins“ an Schiller empfohlen worden (1795) und eignete sich als Mitarbeiter der Horen jenen ästhetisch durchgebildeten Stil an, der in Deutschland zum erstenmale auf Gegenstände der Publizistik angewendet wurde. Uebersetzungen von Burkes „Betrachtungen über die französische Revolution“ (1793), von Mallet du Pans und Mouniers Werken über dasselbe große Weltereignis (1794 und 1795) waren treffliche Studien zur Aneignung einer stilistischen Meisterschaft auf diesem Gebiete, wie überhaupt die Beschäftigung mit den britischen und französischen Publizisten nur förderlich auf die deutsche Publizistik einwirken und ihr den fehlenden großen Stil des öffentlichen Lebens aneignen konnte. Weimars klassischer Geschmack gab die durchsichtige geläuterte Form, die französischen und englischen Schriftsteller die großen Gesichtspunkte her als Bildungselemente für das bedeutende Talent des preußischen Publizisten. In der „neuen deutschen Monatsschrift“ (1795—1798) und im „historischen Journal“ (1799—1800) schuf sich Gentz die Organe für seine politischen Anschauungen, welche in dem letzteren Blatt bereits in einen kampfmutig herausfordernden Ton gegen Frankreich und Bonaparte übergingen.

Bei der Thronbesteigung des Königs Friedrich Wilhelm richtete Gentz ein Sendschreiben an denselben, in welchem er mit nicht geringer Kühnheit dem Monarchen die zu befolgenden Grundsätze seiner Regierung diktierte und besonders auch Vermeidung neuer Auflagen, Gewerbefreiheit und größere Preßfreiheit verlangte. Goethe tadelte damals scharf diese „liberale

Zudringlichkeit". Dem Könige selbst hatte sich Gentz durch diese, 1797 gedruckte Epistel wenig empfohlen. Eine glänzende Staatslaufbahn schien ihm in Preußen verschlossen, und da die Haltlosigkeit seiner Familien- und Vermögensverhältnisse hinzukam, so entschloß sich Gentz, den Aufforderungen des Wiener Kabinets, die er einer Empfehlung Stadions verdankte, Folge zu leisten. Er trat 1802 in den österreichischen Staatsdienst als kaiserlicher Rat und zum Katholizismus über. Hier beginnt ein Zeitraum seines Wirkens, der für die deutschen Nationalkämpfe von hoher Wichtigkeit ist. Der leidenschaftliche Haß gegen Napoleon atmete aus allen seinen Schriften und Manifesten; sein Bestreben, 1805 und 1809 eine Koalition zwischen Oesterreich und Preußen zustande zu bringen, war von echt patriotischer Gesinnung diktiert und arbeitete an der rechten Stelle dem Isolierungssystem des Korsen entgegen. Die Siege Napoleons schmetterten ihn darnieder, und seine Verzweiflung machte sich oft in Kraftausdrücken Luft, welche selbst die glatte Form eines mustergiltigen Stils zerklüfteten. Mit solcher energischen politischen Beredsamkeit sind besonders „die Fragmente aus der neuesten Geschichte des politischen Gleichgewichts in Europa" (1804) abgefaßt. In der Vorrede protestiert Gentz gegen „die moralische Fäulnis der Welt", erklärt, daß durch Deutschland Europa wieder steigen muß, und ersehnt aus dem ehrwürdigen deutschen Stamme, diesem Stamme so mannigfaltiger Vortrefflichkeit und Hoheit, einen vollständigen Helden, einen Rächer und Retter, „der die Thränen von allen Angesichtern abwische, uns einsetze in unser ewiges Recht und Deutschland und Europa wieder aufbaue". Im Jahre 1805 nach der Schlacht bei Ulm flüchtete Gentz nach Dresden und begab sich 1806 in das preußische Hauptquartier, wo er das Kriegsmanifest Preußens gegen Frankreich abfaßte. Ebenso stammen die Manifeste Oesterreichs 1809 und 1813 aus seiner Feder.

Mit dem Sturze Napoleons hatte indes Gentz das eigentliche Pathos seines Lebens verloren. Der Demosthenes der Wiener Staatskanzlei hatte keinen Philipp von Macedonien mehr, gegen den er seine Philippiken schleudern konnte. Gegen die Freiheitsbestrebungen der Völker, welche zu bekämpfen er jetzt seine Feder lieh, hegte er kein Pathos des Hasses; die Gesinnung seiner Jugend war ihnen verwandt gewesen, und noch im späteren Alter trat bei dem greisen Diplomaten eine oder die andere Sympathie des alten Adams hervor, welche auf die Genossen der Staatskanzlei nur einen befremdenden Eindruck machte. Besonders übte der Witz Heinrich Heines einen die kecken Jugendgedanken wieder entbindenden Einfluß. Verwandtschaft des geistigen Naturells trägt ja stets den Sieg über die Feind-

schaft politischer Richtungen davon. Doch solche Anwandlungen spürte nur der Diplomat im Schlafrock; der Publizist hatte keine Gemeinschaft mit den politischen Freigeistern. Sein Amt und seine Stellung wiesen ihn auf die Verteidigung der strengsten absolutistischen Grundsätze hin, und Gentz war ein Advokat, dem jetzt die Sache weniger galt, als die Form, in der er für sie auftrat. Die absolute Gleichgültigkeit der Form gegen den Inhalt, welche die Romantik für die Poesie proklamiert hatte, wurde von ihm in der Politik zur Geltung gebracht. Er wußte der offiziellen Publizistik jenen unsäglichen Firnis, jene klassische Glätte, jene olympische Hoheit zu erteilen, welche, ungerührt von dem Schicksale der Sterblichen, keinen Tropfen Nektar und Ambrosia aus der Götterschale vergoß, mochte auch in den niederen Regionen das Blut in Strömen fließen. Dies vornehme Hinweggleiten über die kleinlichen Anstöße, an denen Nationen zerschellten, gab der damaligen absolutistischen Kongreßpolitik einen sanften, graziösen Ausdruck. Man hörte nur den Hauch, nicht den Knall; es war das tonlose Morden einer Windbüchse. Dies geistige Virtuosentum wäre indessen langweilig geworden, wenn nicht die Virtuosität des Lebensgenusses dazu gekommen wäre, die sogenannte Lebenspoesie der Lucinde, bereichert mit jedem gastronomischen Raffinement. Wie die Politik, so mußte das Leben eine Kunst werden, kein Kunstwerk von heroischem Marmor für die Walhallen der Nachwelt, ein süßes, wohlschmeckendes Kunstwerk von Zuckergebäck für die genußbedürftige Gegenwart. Die Eßkunst, die Tanzkunst, die ars amandi waren die Hauptteile der praktischen Aesthetik; Austern, indianische Vogelnester und Champagner, Florkleider und Trikots gehörten zum Inventar dieser „schönen" Geister, die in der Politik wie im Leben die elegantesten Stilisten waren. Besonders bedeutsam war die Freundschaft des Diplomaten und der Tänzerin; denn was die Fanny Elsler mit ihren unnachahmlichen Fußtrillern auf der Bühne war, das war der „österreichische Beobachter" in der Politik. Dennoch giebt diese kecke, glaubenslose politische Praxis dem Litterarhistoriker einen fast wohlthuenden Ruhepunkt, wenn er von der unglaublichen Verworrenheit ermüdet ist, welche die sich durchkreuzenden Theorien in begabten, doktrinären Köpfen hervorgerufen. Welche Finsternis umgiebt, welche Asche umstäubt uns, wenn wir die vulkanischen Explosionen eines Görres beobachten, und wie heiter sitzen wir in der Rosenlaube des politischen Anakreon Gentz, der mit großer Seelenruhe von einer Weinsorte zur anderen übergeht, und dessen entkorkte Flaschen uns kein Geheimnis bergen.*)

*) Die Litteratur über Gentz hat in den letzten Jahrzehnten bedeutenden Zuwachs erhalten. „Die Briefe von Fr. von Gentz an Christ. Garve", 1789—1798,

Der Freund von Gentz und sein Kollege in der Wiener Hof-Staatskanzlei Adam Müller (1779—1829), der ebenfalls aus dem preußischen Staatsdienste in den österreichischen und damit in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche überging, der indessen niemals den liberalen Kitzel verspürte, von dem Gentz auch noch später bisweilen in den lichten Intervallen seines Schlaraffenlebens beunruhigt wurde, hat eine durchweg doktrinäre Färbung, und seine Werke zeigen uns einen bacchantischen Taumel nach Gestaltung ringender Ideen, deren Heimatsschein bald auf die Fichtesche, bald auf die Schellingsche Philosophie, auf Schlegel, Novalis und Goethe, und besonders auf den vergötterten Politiker Burke zurückweist, an dem schon Gentz sich seine ersten stilistischen Sporen verdient hatte. Adam Müller, der in Preußen nach 1807 gegen die Steinschen Reformen im Interesse der Aristokratie auftrat, 1813 den Tyroler Aufstand als Schützenmajor organisierte, inzwischen ästhetische und politische Vorlesungen hielt, ist der Schöpfer jener theologischen Politik, die neuerdings wieder eine Zeit lang eine so große Rolle gespielt hat, der Ahnherr von Stahl und Gerlach. Sein Hauptwerk in dieser Beziehung ist: „Von der Notwendigkeit einer theologischen Grundlage der gesamten Staatswissenschaften und der Staatswirtschaft insbesondere“ (1819), eine Ergänzung seiner „Elemente der Staatskunst“ (3 Bde., 1809). Wir haben hier die „blaue Blume“ von Novalis in der Politik. Da soll Staat, Wissenschaft, Religion, Theater in eine wunderbare Einheit verschmelzen; aber nur ein besonders organisiertes Gefühl kann sie empfinden, während der gewöhnliche Verstand nur ein Chaos entdeckt. Wie weit sich dieser proselytensüchtige Mystizismus von einer gesunden und thatkräftigen Humanität entfernt, das zeigt der Vergleich dieser Müllerschen Theorien mit der von ihm angefeindeten Praxis eines Freiherrn von Stein! Der

herausgegeben von Schönborn (1857), zeigen uns den jungen Freidenker in seinem Zusammenhang mit der alten Moralphilosophie, in seinen naturrechtlichen „Kantianismen“, in seiner Begeisterung für die französische Revolution. Der „Briefwechsel zwischen Gentz und Adam von Müller“ von 1800 bis 1829 (1857) ist sehr wichtig zur Charakteristik der Motive der damaligen offiziellen Publizistik und der „theologischen Politik.“ Außerdem hat Eduard Schmidt-Weissenfels eine etwas lobrednerische, aber doch inhaltreiche Biographie von Gentz (2 Bde., 1858) herausgegeben. Noch unbedingter ist das Lob von Josef Gentz in den Schriften: „Friedrich Gentz und die heutige Politik“ (1861) und „Ueber die Tagesbücher von Friedrich Gentz“ (1861). Die besten Ausgaben der Werke von Gentz sind die Sammlungen von Weick (5 Bde., 1836—38) und von Schlesier (5 Bde., 1838—40). Aus dem Nachlasse Varnhagens von Ense sind „Tagebücher von Friedrich Gentz“ (1.—4. Bd., 1873—1874) veröffentlicht worden.

schlimmste von diesen Renegaten des Protestantismus ist aber Karl Ludwig von Haller, der Enkel des berühmten Naturforschers und Dichters (1768—1854), der seinen Uebertritt zur katholischen Kirche verheimlichte, um seine Aemter behalten zu können und sich an der Revolution, die ihn 1800 aus Bern und dem großen Rate vertrieben, dadurch rächte, daß er in seiner „Restauration der Staatswissenschaft“ (6 Bde., 1816—1834) ihre Theorien mit der schärfsten Kritik bekämpfte. Die hämische und perfide Art und Weise dieser Kritik, mag sie auch im einzelnen irrige Anschauungen mit Recht angreifen, tritt um so widerwärtiger hervor, als der positive Aufbau der Staatswissenschaften auf patriarchalisch-theokratischer Grundlage, wie ihn Haller versucht, in einer wunderlich krausen und lächerlichen Architektonik vor sich geht, von der die chinesischen Schellen im Winde herabläuten. Das Hallersche Territorialsystem mit seiner starren Erdschwere und Bewegungslosigkeit wird durch die Sanktion der theologischen Elemente keineswegs in gedeihlichen Fluß gebracht, abgesehen von der Verständnislosigkeit in Bezug auf die berechtigten Richtungen der Zeit und von dem Willkürlichen und Revolutionären solcher politischen Improvisationen, die noch gewaltsamer in den Bildungsgang des Jahrhunderts eingreifen, als die Krisen des Fortschrittes.

Auf protestantischer Seite hat man sich indes, verleitet durch die Schellingschen Parallelen zwischen Natur und Geist, bestimmen lassen, den Staat physiologisch zu betrachten und seine Entwickelungen als ein organisches Wachstum hinzustellen. Daß man bei dieser parallelisierenden Betrachtungsweise auch auf ganz entgegengesetzte Resultate kommen konnte, das hätte unsere Staatsphysiologen die bekannte Rede Saint Justs im Nationalkonvent lehren können, welcher die Naturnotwendigkeit der Ungewitter, Orkane und Erdbeben auch für das Staats- und Völkerleben geltend machte. Am wunderbarsten nahm sich diese hindostanische Sanftmut und pflanzenhafte Staatsweisheit bei dem Historiker Heinrich Leo (1799—1879) aus, der sonst die Geschichte in einem energisch polternden Tone schrieb, sich mit ihren blutigen Notwendigkeiten freundlich verständigte, gegen die Humanität und Blutscheu des Zeitalters eiferte und im Dienste seines zornigen Gottes manche Gewaltthat rechtfertigte, welche nicht bloß für schwache Nerven, sondern auch für starke Herzen etwas Anstößiges und Verletzendes hatte. Mit Recht hebt Varnhagen hervor, daß Leo eigentlich ein „Jakobiner“ von Natur war, der nur auf der rechten Seite kämpfte. Sein „Handbuch der Geschichte des Mittelalters“ (1830), die „Geschichte der italienischen Staaten“ (5 Bde., 1830) die „zwölf Bücher niederländischer Geschichten“ (2 Bde., 1835) waren Ge-

schichtswerke von großer Frische und Lebendigkeit der Auffassung und Darstellung und von eindringlicher Schärfe der historischen Kritik. Doch wurden diese Vorzüge in seinem „Lehrbuch der Universalgeschichte" (6 Bde., 1835—1844) durch einen zur Unzeit vorschimmernden theologischen Firnis und durch die kecke und burschikose Einseitigkeit der Urteile verdunkelt. Der Historiker konnte nur schwer sein Gelüsten bemeistern, den Zeiger der Weltgeschichte zurückzustellen, und wo es ihm nicht gelang, da ereiferte er sich in scheltendem Mißmute. Mit diesem gewaltsamen Verfahren kontrastierte die staatsphilosophische Ansicht, die sich schon im Titel seiner Tendenzschrift: „Studien und Skizzen zur Naturgeschichte des Staats" (1833) deutlich zu erkennen giebt. Hier sah man den Staat und alle seine Institutionen sich in so friedlicher Kontinuität entwickeln, als ob es nie einen Krieg und eine Revolution in der Welt gegeben hätte. Der Wunderbaum des Staats wächst und gedeiht, saugt die Säfte der Erde und die Lüfte des Himmels ein, erhält Blätter, Blüten und Früchte — und das alles durch die geheime Magie der Natur, ohne Zuthun von Menschenhand. So mußten auch die Gesetze natürlich schon reif an den Zweigen hängen, ehe sie abgepflückt wurden. Diese Theorie wurde von dem elegantesten deutschen Rechtslehrer Karl von Savigny (geb. 1779) in seiner Schrift: „Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft" (1814) mit großer Entschiedenheit durchgeführt, obgleich sie eigentlich in die Geheimlehren der Romantik gehört. Die weltgeschichtliche Ironie wollte indessen, daß Savigny als vorsitzender Minister die preußische Gesetzgebungskommission leiten mußte. Einer Zeit, die so großartige Neuschöpfungen und gewaltige Rechtsbildungen wie das preußische Landrecht und den französischen Code entstehen sah, den Beruf zur Gesetzgebung abzusprechen, die Geister eines Friedrich und Napoleon pedantisch zurechtzuweisen: das war der höchste Gipfel einer unhistorischen Auffassung, deren sich die historische Rechtsschule schuldig machte, und ließ sich nur begreifen als der Gegenschlag gegen die überstürzenden Bewegungen der Zeit. Diese Grille that indes dem Ruhme des Juristen keinen Eintrag, der schon in seinem „Recht des Besitzes" (1803) und später im „System des heutigen Rechts" (8 Bde., 1840—1849) eine haarspaltende Feinheit und Schärfe der Kombinationen, die subtilste Dialektik der Rechtsbegriffe, eine große Gelehrsamkeit in gewandtester stilistischer Darstellung an den Tag legte und so das Studium des Zivilrechts, abgesehen von allen positiven Resultaten, zu einer ausgezeichneten geistigen Bildungsschule machte. Savignys „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter" (6 Bde., 1815—1831)

entwickelt mit großer Klarheit und Durchsichtigkeit den sichern Fortgang der Rechtsbildung mitten in den schwerfälligen und vielgliedrigen Massenbewegungen und erklärt uns so einigermaßen, wie er auf die Theorie des organischen Wachstums in der Rechtssphäre kommen konnte, wobei er den Unterschied der Zeiten in Anschlag zu bringen vergaß. Bei Leo und Savigny sind diese Staats- und Rechtstheorien eine aphoristische, naturwüchsige Polemik geblieben. Zu einem Systeme unter theologischen und Neu-Schellingschen Auspizien verarbeitete sie Julius Stahl in seiner „Philosophie des Rechts nach geschichtlicher Ansicht“ (2 Bde., 1830—1837); doch traten ihm erst bei der Durchführung im einzelnen die großen Schwierigkeiten entgegen, die mit dieser gewaltsamen Unterordnung des Rechts unter das christliche Dogma verbunden sind. In der ersten Auflage ergeht er sich noch in glänzenden Phantasiespielen, die oft in eine kindische Symbolik ausarten und in dem willkürlichen Visieren der Jurisprudenz auf die theologischen Meßstangen hier und dort ans Absurde streifen. Die Vergleichung der Ehe mit dem Verhältnisse zwischen Christus und der Gemeinde, der Familie und der Trinität, der irdischen Erbschaften mit den himmlischen sind höchst überflüssige Spielereien der Phantasie, die nicht einmal einen poetischen Wert beanspruchen können. Er selbst verzweifelt daran, die Rechtsphilosophie so christlich durchzuführen, wie es sein Wunsch ist, und giebt zu, daß sie im wesentlichen bei ihm nur theistisch gehalten ist. „Das Dunkel vor unsern Augen und die böse Neigung in unsern Herzen“ soll die Schuld dieses Mißlingens tragen, die aber nach profanen Begriffen aus der gewaltsamen Vermischung ganz verschiedener Geistessphären hervorgeht. In der zweiten Auflage hat Stahl diese Phantastik wesentlich eingeschränkt und sein Werk von einigen hochtrabenden Trivialitäten gesäubert. Dennoch finden sich noch genug unhaltbare Allegorien, die mit der Prätension auftreten, große geistige Gesichtspunkte aufzustellen. Stahl ist durchaus nicht wie Steffens und Görres eine phantastische Natur; das Vorwiegende bei ihm ist ein scharfer, jüdischer Verstand, der fortwährend seine dogmatischen Schwärmereien selbst korrigiert und sich bei der Aufgabe, die er sich gestellt hat, im Grunde sehr unbehaglich fühlt. Die außerordentliche geistige Schärfe dieses Rechtsphilosophen zeigt sich besonders in seiner Kritik der früheren Systeme. Sein Angriff auf den objektiven Idealismus Hegels, den er eine Traumwelt ohne einen Träumenden nennt, in welchem ein Denkgesetz wie das dialektische für das positiv erzeugende gilt, und welches der Persönlichkeit nur ein abgeleitetes Dasein einräumt, ist eine geistvolle Ausführung der Schellingschen Anklagepunkte. Stahl findet die wahre Einheit nur in der Persönlichkeit, welche

sich durch die That bestimmt. That ist Freiheit, und Freiheit das innerste Wesen der Persönlichkeit. Jede That ist ihrem Begriffe nach eine Schöpfung, und Schöpfung nur als freie That denkbar. Das Vermögen des Geistes, die That zu erfahren, ist die Anschauung. Sie ist selbst wieder eine That; sie schafft ein Bewußtsein, welches noch nicht da war. Die Anschauung führt uns nun unmittelbar zum christlichen Dogma hinüber, für welches alle diese Entwickelungen, die auf menschlicher Basis ihr gutes Recht haben würden, geschaffen sind. So bewegen wir uns ganz im Reiche der Transscendenz, in welchem diese Begriffe wie Geister umherwandeln, um dann wieder eine geheimnisvolle Menschwerdung in der irdischen Rechtssphäre zu feiern. Der Staat, welchen Stahl proklamiert, ist der christliche; doch bleibt diese Christlichkeit ein Stichwort ohne organische Lebendigkeit. Die christliche Religion soll natürlich Staatsreligion sein; das göttliche Recht der Stuarts und Bourbons und die kirchliche Krönung sind ebenso unentbehrlich, wie eine nach christlichem Prinzip verfahrende Polizei, welche Ehrbarkeit, Religion, sittliche Gesinnung, die öffentliche Lehre und die Presse zu kontrollieren hat. Hier werden außerordentlich feine Distinktionen gemacht, um die Denk- und Gewissensfreiheit gleichzeitig zu retten und zu beschränken. Ebenso macht der jüdische Verstand hinter die unbedingte Verurteilung der Revolutionen ein skeptisches Fragezeichen, indem er ihre Zulässigkeit in der Weltgeschichte für providentiell erklärt und den Attilas gegenüber gleichsam durch die Robespierres das Gleichgewicht herstellt. Wie sich ihre Heilsamkeit mit ihrer Verwerflichkeit verträgt, das ist eine Frage, die sich in die mystischen Tiefen vom Urgrunde des Bösen verliert und von Stahl weiter nicht beantwortet wird. Statt eines Systems haben wir ein Konglomerat von Begriffen, die aus der Sphäre der dogmatischen Vorstellung und aus dem Kreise des positiven Rechts fertig aufgenommen und ohne alle Gliederung durcheinander gemischt sind.

Die praktische Anwendung dieser Philosophie auf die Politik des Tages hat Stahl häufig gemacht und ist als eine öffentliche Persönlichkeit von maßgebender Bedeutung aufgetreten. Seine Auffassung der politischen Freiheit legte er in seiner Schrift: „Die Revolution und die konstitutionelle Monarchie“ (1848), sein Verhalten zur deutschen Einheit in der „Kritik der deutschen Reichsverfassung“ (1849) dar. Die erste Schrift verleugnet nicht den Einfluß der damaligen weitgehenden Zeittendenzen, welche auch die Widerstrebenden zu verhältnismäßigen Konzessionen nötigten. Er verteidigt darin einen halbständischen Konstitutionalismus und räumt sogar beiden Kammern zusammen das

Recht der Steuerverweigerung ein. Ueberhaupt würde man Unrecht thun, die Stahlschen Theorien mit denen eines Albert von Haller oder Adam Müller in Beziehungen bringen zu wollen, von denen sie sich schon durch große Klarheit und Präzision unterscheiden. Stahl dringt auf persönlich-lebendige Beziehungen zwischen Fürst und Volk nach alter, deutscher Weise und sträubt sich gegen den modernen Konstitutionalismus und seine Rechnungsexempel der Majorität für Wahlen und Ministerkrisen. Doch ist es nicht zu leugnen, daß dies starre Festhalten an dem christlich-germanischen Prinzip eine romantische Politik hervorrufen muß, welche mit den Anforderungen der Gegenwart in offenbaren Widerspruch tritt und dabei in großen Weltkrisen kurzsichtig nur ihre Glaubensartikel im Auge behält, statt mit staatsmännischer Tüchtigkeit nationale Interessen zu wahren. So war auch die preußische Restaurationspolitik nach 1848 zur Ohnmacht verdammt und bezeichnete keinen glanzvollen Aufschwung des Staates, sondern eine Reihe von Demütigungen, bis ein Staatsmann, der in jüngeren Jahren selbst an dem Glaubensbekenntnis der romantisch-feudalen Partei mit Eifer festhielt, nach genommener tieferer Einsicht in die deutschen Verhältnisse und die europäische Weltlage mit derselben brach und durch eine energische Politik die Initiative Preußen und Deutschland auf eine bisher ungeahnte Höhe erhob.

Erfreulicher als die Erscheinungen der romantischen Politik sind die wissenschaftlichen Bestrebungen, welche großenteils durch die romantischen Tendenzen hervorgerufen wurden und für die Dürftigkeit ihrer poetischen Resultate entschädigen müssen. Hier können wir uns mit einzelnen Andeutungen begnügen, weil wir das Gebiet der positiven Wissenschaften berühren, die außerhalb des Bereichs der Nationallitteratur liegen. Die beiden Pole der romantischen Weltanschauung, der litterarische Kosmopolitismus und Patriotismus, wirkten beide gleich anregend auf die Wissenschaft zurück. Die Romantik war nicht bloß den Klassikern gegenüber eine bewegende und umwälzende Macht; sie war auch in ihrem Siderismus oft vom richtigsten Instinkte für verborgene wissenschaftliche Schätze, für bedeutende geistige Probleme beseelt. Es kam nur darauf an, ihre ahnungsvollen Eingebungen festzuhalten und wissenschaftlich durchzuführen, wozu sie selbst bei ihrer hin und her flatternden Genialität weder Geschick, noch Ernst genug hatte. Am meisten hatte sie selbst für die geistige Näherung und Verschmelzung der neueren Volkslitteraturen gethan. Die Uebersetzungen von Shakespeare und Cervantes, denen bald die trefflichen Nachdichtungen Dantes, Tassos, Ariostos, Calderons durch Kannegießer, Gries, Streckfuß, West u. a. folgten, trugen nicht wenig dazu bei,

die Geschmeidigkeit des deutschen Stils im Anschmiegen an südliche Rhythmen zu erhöhen und den Horizont durch die Perspektiven auf mannigfache nationale Bildungen zu erweitern. Eingehende litterarhistorische Studien gingen mit diesen poetischen Aneignungen Hand in Hand. Besonders wurde die altenglische Litteratur eine Fundgrube für die hermeneutische Kritik, und die Interpretation Shakespeares, die eine selbständige Litteratur schuf, ging von den vernünftigen, scharf sondernden Anfängen immer mehr in die unbedingte Apotheose und spekulative Nachkonstruktion der unsterblichen Dramen oder in eine philologische Kleinkrämerei über.

Die von Goethe angeregte und von den Romantikern begründete Weltlitteratur zog allmählich alle Nationalitäten in ihre Kreise und verschleuderte zuletzt ihre glänzenden Resultate durch die pedantische Aufgrabung von Kuriositäten, welche als poetisch bedeutend der deutschen Litteratur aufgedrängt werden sollten. Als geistiger Regulator aller dieser Bestrebungen trat die vergleichende Sprachforschung auf, welche von Franz Bopp (1791—1867) und Wilhelm von Humboldt mit ebenso vieler Gründlichkeit und Tiefe, wie Höhe des geistigen Ueberblicks in einer die deutsche Wissenschaft ehrenden und fördernden Weise begründet wurde. Das Hauptwerk von Franz Bopp, „die vergleichende Grammatik" (1833—42) führte zum erstenmale den Beweis, daß die Sprachen aller Völker des südwestlichen Asiens und fast ganz Europas aus einer gemeinsamen, uns nicht mehr erhaltenen Muttersprache entsprungen sind: eine Entdeckung von glänzenden Folgen für die Sprach- und Geschichtswissenschaft. August Friedrich Pott (geb. 1802), dessen hervorragendstes Werk seine „Etymologischen Forschungen" (1833—36) sind, August Schleicher (1821—1868) mit seinen „Sprachvergleichenden Untersuchungen" (1848—1850) u. a. pflegten die neue Wissenschaft mit Eifer und Erfolg. Kuhns „Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung" (1851) gab diesen Bestrebungen einen journalistischen Mittelpunkt. Die orientalischen Sprachen, auf welche schon die Schlegel hingewiesen, bildeten die Grundlage dieser Studien, und besonders das Sanskrit und die indische Litteratur erfreuten sich einer Durchbildung, die sie zu einem großen selbständigen Zweige der Gelehrsamkeit machte. Außer Franz Bopp sind hier besonders noch Rosen, von Bohlen, Lassen, Hermann, Brockhaus u. a. zu nennen. Während Peter von Bohlen (1796—1840) in seinem Werke über „das alte Indien" (2 Bde., 1830—31) in volkstümlicher und geschmackvoller Weise die Sitten und die poetischen Schöpfungen der Hindus charakterisiert, hat Christian Lassen (geb. 1800) in seiner noch unvollendeten „indischen Alter-

tumskunde" (4 Bde., 1844—62) ein Werk geliefert, welches in jeder Beziehung als ein ehrenvolles Denkmal deutscher Gelehrsamkeit anzusehn ist. Die Schärfe in der Kritik der geschichtlichen Quellen, die Gründlichkeit und Tiefe der Forschung, die Tragweite der Kombinationen, welche ungeahnte Zusammenhänge aufspüren, die unterbrochenen Reihen der Ueberlieferung und die fehlenden Blätter der Chronik scharfsinnig ergänzen, lassen das alte geschichtliche Leben Hindostans hier vor unseren Augen erstehn. Die indischen Dichtungen wurden ins Deutsche übertragen, ohne daß diese epischen und dramatischen Schöpfungen auf die deutsche Produktion befruchtend einwirkten. Dagegen übte die persische Lyrik einen bedeutenden, zahlreiche Nachdichtungen anregenden Einfluß aus, den wir bei der Darstellung der modernen Lyrik näher verfolgen werden. Hier nimmt Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall als Litterarhistoriker der drei Hauptnationen des muhamedanischen Orients durch seine „Geschichte der schönen Redekünste Persiens" (1818), der „osmanischen Dichtkunst" (4 Bde., 1836—1838) und „Geschichte der arabischen Litteratur" (3 Bde., 1850—1852), durch seine Uebersetzungen des Persers Hafi, des Arabers Motenebbi und des Türken Baki den ersten Rang ein, wie auch seine „Geschichte des osmanischen Reiches" (10 Bde., 1827—34) sich vor allen ähnlichen Werken durch sorgfältige Forschung und eingehende Darstellung auszeichnet. Freilich ist nicht zu verkennen, daß in allen diesen Werken die mit seltenem Fleiß aufgehäufte Masse des Stoffs nicht in lichtvoller Weise gegliedert und bewältigt ist. Fr. Rückert, Fr. Bodenstedt, Fr. von Schack, der ausgezeichnete Uebersetzer des Firdusi, u. a. schließen sich ihm als Vermittler ost- und westländischer Poesie an.

Noch tiefere Wurzel schlugen die nationalen Bestrebungen der Romantiker, welche zunächst die Poesie des Mittelalters in ihren Mythen- und Märchenschöpfungen zu ihren poetischen Zwecken verwendeten. In den Händen der Gebrüder Grimm kam die unverfälschte Naivetät des altdeutschen Lebens in Recht und Sitte, Glauben und Poesie mit wunderbarer Klarheit zu Tage und der Bildungsgang der deutschen Sprache wurde mit Gründlichkeit und Scharfsinn entwickelt. Daß alle diese wissenschaftlichen Leistungen sich nicht einseitig vereinzelten, daß ein organisches Leben sie durchdrang, ein poetisches Gemüt den kritischen Verstand, ein ordnender Sinn den gründlichsten Fleiß ergänzte: das erhob sie auf einen geistigen Höhepunkt, der für die historische und Sprachforschung überhaupt maßgebend wurde. Jacob Ludwig Grimm (1785—1863) zauberte in die deutsche Grammatik, die bisher nur trockene traditionelle Schemata enthielt,

ein historisches Leben mit allem Flusse freudiger Entwickelung („deutsche Grammatik", 4 Bde., 1819—37), entwickelte in den „deutschen Rechtsaltertümern" (1828) „die individuelle Persönlichkeit, die kräftige Hausgewalt des alten Rechts" in aller sinnlichen Lebendigkeit, in der „deutschen Mythologie" (1835) ohne symbolisierende und spekulative Deutung in einer Fülle trefflich gesichteten Materials des alten Kultus, seine Mythen in ihrer geschichtlichen Fortbildung durch einen Kreis neuer religiöser Vorstellungen und gab in der „Geschichte der deutschen Sprache" (2 Bde., 1848) die erste wissenschaftliche Grundlage für die Darstellung des sprachlichen Bildungsgangs, welche für die ganze Geschichte des nationalen Lebens bedeutende Perspektiven erschloß. Im Vereine mit seinem Bruder Wilhelm Grimm (1786—1859), der sich besonders durch zahlreiche Ausgaben mittelalterlicher Dichtungen und durch seine Werke über „deutsche Ruinen" (1821) und über „die deutsche Heldensage" (1829) bekannt gemacht, begann Jacob Grimm seit 1852 das „deutsche Wörterbuch" herauszugeben, eine riesige Aufgabe deutschen Sammlerfleißes, welche aber für den geschichtlichen Entwickelungsgang der Wortbildungen bedeutsamer zu werden verspricht, als für die maßgebende Feststellung des gesamten deutschen Sprachschatzes. Nach dieser Seite hin ist die Unvollständigkeit des „deutschen Wörterbuchs" und die Ausschließung der nicht unbedeutenden Wandelungen und Neubildungen, mit denen die moderne Litteratur die deutsche Sprache bereichert hat, von Daniel Sanders u. a. nicht mit Unrecht angegriffen worden. Sanders stellte dem Grimmschen Wörterbuch, das nach dem Tode der Herausgeber von Hildebrandt u. a. fortgesetzt wird, ein eigenes gegenüber, welches die gerügten Ausstellungen zu vermeiden suchte und den engen Zusammenhang mit der neuen und neuesten Litteratur aufrechthielt: „Wörterbuch der deutschen Sprache" (2 Bde., 1860—65). Neben den Grimms haben sich durch die Herausgabe altdeutscher Schriften besonders der methodisch-scharfe Karl Lachmann (1793—1851) und Moritz Haupt (geb. 1808), beide ebenso der klassischen wie der deutschen Philologie angehörig, ausgezeichnet. Die beiden der Pflege germanistischer Wissenschaft gewidmeten Hauptjournale sind Haupts „Zeitschrift für Altertumskunde" (seit 1841) und Franz Pfeiffers „Germania" (seit 1856). Der letzte tüchtige Germanist (1815—1868), der sich durch zahlreiche Ausgaben mittelalterlicher Werke verdient gemacht hatte, verfolgte eine freiere Richtung, indem er eine bereits mit falscher Vornehmheit kokettierende Wissenschaft wieder zur Volkstümlichkeit, der sie sich entfremdet hatte, zurückführte. Durch Herausgabe der „deutschen Klassiker des Mittelalters" (seit

1864) in einer auf das Verständnis des großen Publikums berechneten Form suchte er die Resultate seiner Wissenschaft zu einem Ferment der allgemeinen Bildung zu machen. Er wurde hierin von Bartsch, Bechstein und anderen Forschern fleißig unterstützt.

Das deutsche Recht begründete sich als ein Zweig germanistischer Wissenschaft, wozu nächst Grimm besonders Karl Friedrich Eichhorn (geb. 1781) durch seine „deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" (4 Bde., 1808—1823), mit Bezug auf das öffentliche Recht den bedeutendsten Anstoß gegeben, während das deutsche Privatrecht in Albrecht, Mittermaier, Gaupp, Wilda, Philipps, Beseler, Maurenbrecher, u. a. vortreffliche Pfleger fand. So schloß sich der Kreis der romantischen Bewegung auf dem Gebiete der Wissenschaft in fruchtbringender Weise, während man in der Poesie und Kritik ihn durchbrechen und wieder an die klassischen Muster anknüpfen mußte, um nicht in der Unfruchtbarkeit willkürlicher und unzusammenhängender Phantasiebildungen stecken zu bleiben.

Neunter Abschnitt.

Auflösung der Romantik: Joseph von Eichendorff. — Platen. Karl Immermann.

Die poetische Verherrlichung des Mittelalters fand zu wenig Boden in der Nation, in der das Bewußtsein einer neuen bedeutenden Zeit lebendig war, um lange bestimmend auf die Produktion einwirken zu können. Wohl haben auch spätere Poeten ihre Stoffe dem Mittelalter entnommen, aber nicht mit jener tendenziösen Färbung, im Mittelalter die absolute Welt der Poesie zu suchen. Man mußte allmählich darauf kommen, das Volkstümliche, das die Romantiker mit Recht betont hatten, in der modernen Welt aufzusuchen, entweder die Stoffe selbst aus ihren Lebenskreisen zu wählen, oder alle Stoffe mit modernem Geiste zu behandeln. Dagegen wirkte das romantische Prinzip der formverachtenden Genialität und phantastischen Willkür noch Jahrzehnte hindurch verderblich auf die poetischen Schöpfungen ein. Der Kampf, sich von diesem Prinzip loszuringen, und die Tendenz nach dem Modernen hin wird durch die obengenannten Dichter bezeichnet, die, allerdings noch vielfach durch romantische Einflüsse bestimmt, doch bereits einen Ernst der Gesinnung zeigten, der allein den poetischen

Stoff, die Idee, adeln und den Uebergriffen der spielerischen Willkür entreißen kann.

Joseph von Eichendorff (1783—1858) ist eine vorwaltend lyrische Natur von seltener Begabung für den musikalischen Schmelz und seelenvollen Zauber des Liedes. Was Tieck, Arnim, Brentano in ihren Liedern angestrebt, volkstümlichen Klang und Reiz in einschmeichelnder Eigentümlichkeit: das finden wir in den Eichendorffschen „Gedichten“ (1837) erreicht. Natur und Gemüt stehen bei diesem Dichter in wundersam inniger Beziehung. Die Natur antwortet nicht bloß wie ein Echo auf den Ruf der Seele; sie ist selbst eine in den Raum hinausgezauberte Seele, und eine Stimmung beherrscht beide. Eichendorff ist Katholik und für katholische Tendenzen begeistert; doch der Katholizismus läßt die Heiterkeit des Lebens frei gewähren und stört nicht die sinnliche Frische. Darum bei Eichendorff der bunte Farbenzauber und die oft kecke Sinnlichkeit. Eichendorffs Form hat allerdings nicht klassische Reinheit; sie ist von romantischen Lizenzen getrübt; sie liebt die rhythmische Ungebundenheit und stößt oft den bestimmt ausgeprägten Charakter eines Metrums durch keckes Hineinwerfen des entgegengesetzten über den Haufen. Dabei aber haben seine Verse einen melodischen Fall, schmiegen sich dem Gedanken innig an, tragen und heben die Empfindung. Bei den übrigen Romantikern hat man immer das Gefühl, als zögen sie im Schweiße ihres Angesichts ihren Empfindungen den metrischen Schuh an, und dann sitzt er in der Regel noch am verkehrten Fuße. Bei Eichendorff sitzt das Metrum wie angegossen. Die lyrische Form ist knapp, ohne lakonisch zu sein. Die Empfindung erfaßt überall mit richtigem Instinkte das Wesentliche. Eichendorff schildert am glücklichsten die unbefangene Hingabe an den Naturgenuß, den süßen Müßiggang des poetischen Gemüts, das uralte „Flanieren“ im duftigen Walde oder auf Bergeshöhen mit der Aussicht in die zauberisch beleuchtete Ferne. Der romantische Lieblingstrabant, der Mond, muß natürlich auch bei Eichendorff oft die dämmernde Scene beleuchten; doch am liebsten schildert er den verschlafenen Morgen und den gewitterschwülen Abend. Auch auf die Bäume klettert seine Phantasie oft und schaukelt sich in den Wipfeln. In den Romanzen fehlt neben dem Lieblichen das Schauerliche nicht. Einzelne Lieder, wie z. B.:

„In einem kühlen Grunde,
Da geht ein Mühlenrad“

leben mit Recht im Munde des Volkes. Eine unendliche Tiefe der Empfindung spricht sich einfach und doch mit magischer Kraft in ihnen aus. Andere sind wieder naiv und drollig bis zur Keckheit, wie „die Fröhliche“;

andere wieder vom süßesten Reize, wie „das Ständchen," diese mohnstreuende Barkarole:

„Schlafe, Liebchen, weils auf Erden
Nun so still und seltsam wird!"

Seinen Kriegsliedern und geistlichen Gedichten fehlt der Zauber dieser Naivetät, die Ursprünglichkeit dieser hinreißenden Naturlaute, obschon über einige auch eine unnachahmliche Frische ausgegossen ist. So über „das Soldatenlied":

„Was zieht da für schreckliches Sausen
Wie Pfeifen durch Sturmeswehn?"

Mit dem köstlichen Schlußverse:

„Trompeten nur hör ich werben
So hell durch die Frühlingsluft.
Zur Hochzeit oder zum Sterben
So übermächtig es ruft.
Das sind meine lieben Reiter,
Die rufen hinaus zu Schlacht.
Das sind meine lustigen Reiter,
Nun, Liebchen, gute Nacht!
Wie wird es da vorne so heiter,
Wie sprühet der Morgenwind;
In den Sieg, in den Tod und weiter,
Bis daß wir im Himmel sind."

In dem Liede: „An die Dichter" ist die Verherrlichung der Poesie wohl im Sinne der Romantiker; aber Eichendorff verlangt dabei eine ernste und sittliche Gesinnung, worüber die Schlegels und Tieck die Achseln gezuckt haben würden:

„Der Ehre sei er recht zum Horte,
Der Schande leucht' er ins Gesicht!
Viel Wunderkraft liegt in dem Worte,
Das hell aus reinem Herzen bricht —
Was wahr in dir, wird sich gestalten,
Das andre ist erbärmlich Ding."

Wenn Eichendorff ein ausgezeichneter Lyriker ist, so ist diese Lyrik bei ihm wieder so überwältigend, daß sie dem Dichter unmöglich macht, das feste Gepräge einer anderen Kunstform zu wahren. Vor allem gebricht es ihm an dramatischer Kraft; seine Charaktere sind alle in träumerische Stimmungen festgebannt; seine Kollisionen haben keine geschichtliche Größe; seine Leichtigkeit und köstliche Frische geht über der Mühe verloren, größerer Stoffe Herr zu werden. Dies gilt sowohl von seinem Trauerspiele: „Ezzelin von Romano" (1828), wie von seinem „letzten Helden von Marienburg" (1830). Dem Entwurf nach haben beide Helden,

sowohl der wilde Parteigänger der Ghibellinen, der sich mit Behagen in die Kämpfe einer fehdelustigen Zeit stürzt und wie diese am Blut sich zu berauschen liebt, als auch der christlich fromme, im Unglück ausharrende Hochmeister des deutschen Ordens, einen echt männlichen Halt; aber in der Ausführung fehlt alles energische Gepräge, und die weichen verschwimmenden Tinten romantischer Schwärmerei stören hier um so mehr, je weniger sie zum Grundcharakter der Helden passen. Eichendorffs Lustspiel: „die Freier" (1833) ist ein Maskenscherz, ein Verkleidungsstück, welches der Intrigue nach an spanische, im Dialog an altenglische Muster erinnert und bei aller Frische und Lebendigkeit doch durch seine verbrauchten Motive und seinen typischen Verlauf sich von dem Bühnen-Repertoire ausschloß. Sein dramatisiertes Märchen: „Krieg den Philistern" (1824) lehnt sich ganz an die Tiecksche Dichtweise an. Das Philistertum war ein für allemal der hölzerne Vogel für die romantischen Bolzen. Schon Brentano suchte ihn von der Stange zu schießen. Was den Romantikern philisterhaft schien, das war aber oft gesunde und verständige Tüchtigkeit, gegen die sich ihre Antipathie truthahnartig aufpustete und mit buntem Flügel- und Farbenrade sträubte. Das Evangelium des schönen Müssiggangs in der „Lucinde" war noch unvergessen. Was dort mit lehrhafter Anmaßung aufgetreten war, das verwandelte sich in Eichendorffs Händen in heiter-drollige Genrebilder. „Aus dem Leben eines Taugenichts" (1824) ist diese prächtige Idylle der paradiesischen Faulheit. Der Taugenichts ist eine poetische Natur von unendlicher Harmlosigkeit, empfänglich für alle Schönheiten des Lebens, die er mit kindlichem Gemüte erfaßt. Er erinnert in seiner Unschuld an Gottwald und an seine Nankinghosen in Jean Pauls „Flegeljahren". Die Verwickelungen, in welche er gerät, und ihre Auflösung am Schlusse sind echt komisch. Doch der Hauptreiz der Dichtung beruht auf der naturwüchsigen Ursprünglichkeit des Empfindens und der köstlichen Schalkhaftigkeit, mit welcher der Dichter selbst in die komischen Irrfahrten seines Helden hineinlächelt. Das Werk gemahnt uns, wie Phantasien eines schreibenden Bureaukraten, dem der Lenz mit einigen verirrten Nachtigallen in die Fenster hineinsingt.

Größere Stoffe vermochte Eichendorff auch in der Erzählung nicht zu bewältigen. Sein erster, von Fouqué eingeführter Roman: „Ahnung und Gegenwart" (1815) ist nichts als eine Entfaltung von lyrischen Stimmungen und Schilderungen, Kolorit ohne Zeichnung. Die Frauengestalten sind alle glühend übermalt, aber man sieht in keine bestimmte Physiognomie. Der Held ist ein glaubensfester keuscher Joseph, dessen Mantel indes etwas faustisch flattert. Er tritt mit einem hohen Ideal ins Leben,

das er natürlich nirgends verwirklicht findet. Inneres Ungestüm treibt ihn in den Tyroler Befreiungskampf, ein Rezept, das bekanntlich schon Bettina dem Goetheschen „Wilhelm Meister“ verordnen wollte. Am Schlusse geht er ins Kloster, wohin auch alle Naturen gehören, die mit dem Leben nichts anzufangen wissen. Der Roman enthält viele köstliche, aber auch viele grillenhafte Einzelheiten, und die meisterhafte Schilderung der ästhetischen Theegesellschaft hätte die Beschreibung des Narrenkongresses am Schlusse wohl überflüssig machen können. Die Narrheit ist ein Pol, auf den die romantische Magnetnadel fortwährend hinweist; denn die Narrheit beruht auf derselben Ungebundenheit der Phantasie, welche die Romantik als Dichtungsprinzip hinstellte. Auch haben die Eichendorffschen Helden viel Gemüt, aber wenig Verstand. Wenn sie sich übertölpeln lassen, werden sie durch ihre edle Harmlosigkeit interessant, wenn sie die Welt hofmeistern, durch ihre anmaßende Redseligkeit langweilig.

Von Eichendorffs Novellen sind: „Dichter und ihre Gesellen“ (1834) wegen ihrer frischen Färbung hervorzuheben; wir haben hier wieder den beliebten Taugenichts mit einigen ästhetisch-vornehmen Busenstreifen und Manschetten. Im übrigen erinnert diese Novelle an die beliebten ästhetisierenden Muster, auch an Goethes Wilhelm Meister. Die Helden sind Schöngeister, Poeten und Schauspieler, und die Handlung verläuft an dem beliebten Faden von Liebesabenteuern, die zum Teil eine hochromantische Färbung haben. So naiv diese Eichendorffsche Unbefangenheit ist, so sehr sträubte sich doch der Dichter dagegen, mit dem romantischen Troß mitzulaufen. Es kam ihm darauf an, einen selbständigen Standpunkt zu behaupten und sich mit unseren Klassikern und Romantikern kritisch und poetisch auseinanderzusetzen. Er steckte das Panier der „wahren Romantik“ auf, die sich ihm als die glaubensstarke und sittenreine Poesie des Katholizismus offenbarte. Damit war sowohl ihr Gegensatz gegen das hellenische Heidentum unserer Klassiker, als auch gegen die prinziplosen Uebertreibungen der Romantiker ausgesprochen. Die Harmlosigkeit hatte sich auf einmal in grelle Tendenz verwandelt; das Maß, welches der kritische „Taugenichts“ anlegte, fiel gänzlich aus der Aesthetik heraus. Schon im „Marmorbild“ (1824) hatte Eichendorff den Sieg des Christentums über das Heidentum gefeiert. Derselbe Stoff, der zum Angelpunkte seines Denkens und Empfindens wurde, begeisterte ihn zu seiner größten Dichtung: „Julian“ (1853), einen Romanzencyklus, in welchem sein Talent noch einmal mit alter Glut aufloderte und auf einem Scheiterhaufen von duftigem Rosenholze die heidnische Ketzerei verbrannte. In den wechselnden Rhythmen dieses Gedichts herrscht Kraft und Leben; die Schilderungen sind

prächtig, die Reflexionen warm aus den Stimmungen und Situationen herausgeboren. Auch ist der Stoff ohne Frage normal, um den großen Konflikt zweier Welten in seiner Schärfe auszudrücken. Die christliche und heidnische Empfindungsweise und Lebensgestaltung ist in glücklichen Kontrasten wiedergegeben; doch bleibt der Sieg des Christentums ein äußerlicher, und der Schluß verklingt in dithyrambischer Apotheose.

Wenn Eichendorff das alte Heidentum poetisch bekämpfte, so wandte er sich kritisch gegen das neue. Seine hierher gehörigen Schriften sind: „Ueber die religiöse und ethische Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland" (1847), „der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum" (1851) und „das moderne Drama" (1854). Diese kritischen Don-Quixotiaden machen im ganzen einen wehmütigen Eindruck; denn was ist wehmütiger, als eine liebenswürdige und ehrliche Natur so verrannt zu sehen in fixe Ideen, daß sie den gesunden Sinn für das Schöne einseitigen und krankhaften Doktrinen opfert? Eichendorff formuliert den Begriff des Christlichen so eng, daß nicht nur unsere klassische Litteratur, sondern der ganze Protestantismus aus ihm herauszufallen droht. Was bei dieser spezifischen Christlichkeit herauskommt, das haben uns Werner, Redwitz u. a. bis zur Evidenz bewiesen. Selbst Eichendorffs eigene Schöpfungen schrumpfen unter dieser tendenziösen Beleuchtung zwerghaft zusammen; denn die ins Gras hingestreckten Naturburschen, die nach der Sonne zwinkern und schielen, werden widerwärtig, wenn sie sich auf einmal als ideale Menschen in die Höhe recken und auf die Helden Schillers und Goethes mit Verachtung herabsehen. Das Mühlrad läßt man sich im kühlen Grunde gefallen; schlimm aber ist es, wenn es im Kopfe herumgeht. Es bleibt immer zu bedauern, daß Eichendorff, der in seiner Jugend den Sonnenschein und Vogelgesang, die heitere Welt des tendenzlosen Müßiggängers so unnachahmlich gefeiert, in seinen alten Tagen in Prosa und Versen ein Mann der Tendenz geworden. Seine Poesie gewann dabei keineswegs. Im Kampfe mit dem Drachen des Heidentums, den er im „Julian" ausfocht, war er noch glücklicher, als in seinen poetischen Angriffen auf die revolutionären Prinzipien, welche seine letzte Dichtung „Robert und Guiscard" (1855) enthält. Die französische Revolution ist überhaupt für eine romantische Behandlung wenig geeignet; denn die geschichtlichen Zwecke, die sie verfolgte, waren so klar und bestimmt, ihre Hauptgestalten sind so scharf charakteristisch, daß für die romantische Schattenhaftigkeit der Schilderung wenig Platz bleibt. Wenn Eichendorff dennoch in gewohnter Weise seine traumhafte camera obscura mitten in das Getümmel

der Schreckenszeit hineinstellt, so können wir von hause aus überzeugt sein, daß wir nur eine kleine Tendenznovelle in Versen erhalten, zu der die geschichtliche Bewegung den grellbeleuchteten Hintergrund hergiebt, während die Motive der Handlung aus dem üblichen Kreise romantischer Erfindung hergenommen sind. In der That sind die Motive verbraucht genug. Zwei feindliche Brüder, der eine, Guiscard, ein Anhänger des Königtums, der andere, Robert, ein Anhänger der Freiheit, kämpfen mit einander, sterben, leben wieder auf in der bunten Weise der Träume. Der Kampf der Prinzipien ist die Seele der Dichtung; desto mehr tritt die Unangemessenheit der Behandlungsweise hervor und zeigt die Unfähigkeit der Romantik, einem historischen Stoffe gerecht zu werden; denn Eichendorff schwelgt in einer Naturmalerei, welche das geschichtliche Leben, das charakteristische Element, die großen Konflikte der Zeit ganz unverhältnismäßig überwuchert. Seine Charaktere handeln meistens bewußtlos wie Nachtwandler. Dies Dämmerleben aber thut am hellen Tage der Geschichte nicht wohl, und die Schilderung der romantisch verzauberten Natur läßt uns niemals zu der Stimmung kommen, welche mit den wilden Thaten und Begebenheiten harmoniert. Alles „träumt" bei Eichendorff; über alles streut er den romantischen Mohn. Dies wird zuletzt zu einer Manier, die alles gestaltlos verschwimmen läßt; der Wald „träumt von der Nacht", der Schmetterling zieht

Wie bunte Blüten, die der Wind verwehte,
Selbst träum'risch über die verträumten Beete . .

Die Rose, Tulpe und Malve lassen ihr „Träumen", das Schloß „träumt" von der vergangenen Pracht, der Fischernachen sogar schaukelt sich „träumerisch" zwischen dunklem Ried — eine Manier, welche aller Plastik Hohn spricht!*)

Wie Eichendorff macht auch August Graf von Platen-Hallermünde (1796—1835) Opposition gegen die Romantik, obwohl er zum großen Teile selbst noch auf romantischem Boden stand und nur in seinen lyrischen Gedichten in maßgebender Weise neue Bahnen einschlug. Die souveräne Selbstverherrlichung der Schlegel hatte in Platen den höchsten Gipfel erreicht. Diese sich selbst feiernde Genialität war in der That eine romantische Grille und hing mit der Kunstvergötterung zusammen, die zur

*) Joseph Freiherrn von Eichendorffs „sämtliche Werke" erschienen in 6 Bden. (2. Aufl. 1871). „Vermischte Schriften" (in 5 Bden. 1867), von denen der erste und zweite Band eine Geschichte der poetischen „Litteratur" vom einseitigen Standpunkte katholisierender Tendenz, der letzte den litterarischen Nachlaß enthält.

Selbstvergötterung der Künstler werden mußte. Von der Romantik überkam Platen auch die litterarische Polemik, die bei seiner krankhaft gereizten Natur einen heftig erbitterten Charakter annahm. Die Erbitterung aber ging bei ihm aus einem Ernste der Gesinnung hervor, der es nicht verstand, zu lächeln und immer wieder zu lächeln, wie die romantische Ironie, sondern mit heiligem Ingrimme seine Ueberzeugungen verfocht. So borgte er das Genre der Litterarkomödie von Ludwig Tieck; aber er gab der Form ungemeine Klarheit und klassisches Gepräge und geißelte die Auswüchse der Romantik in einer mustergiltigen Weise.

Man hat Platen als einen Meister der Form gerühmt; aber man hat ihm das Dichtergemüt abgesprochen. Diese Urteile gehen aus einer Einseitigkeit der Auffassung hervor, welche nicht weit davon entfernt ist, Eichendorff über Schiller zu stellen. Man versteht dabei unter Dichtergemüt jene stille Schönseligkeit der Empfindung, die sich in leise hingehauchten Liedern und Naturlauten ausatmet, das verschämte Ausplaudern der Herzensgeheimnisse und Naturgefühle. Das ist unzweifelhaft vollkommen berechtigt; aber das Lied erschöpft nicht die Lyrik und ist am wenigsten der Maßstab für die Bedeutung eines Talents. Wem gelänge es nicht einmal, den glücklichen Ton für eine Stimmung zu finden, ein Gefühl poetisch ausklingen zu lassen? Solche lyrische Fäden der Empfindung, die oft recht golden schimmern, flattern bei uns in allen Lüften; aber das ist weniger der Lenz, als der Altweibersommer der Poesie. Man nimmt es dabei nicht genau mit dem künstlerischen Gewebe; das Gefühl muß die Kunst ersetzen. Gegen diese Dichtergemüter steht ein Dichter wie Platen freilich erhaben auf einem klassisch-marmornen Piedestal: denn er besitzt die Meisterschaft der Form, ohne welche auch die Dichter nur Stümper sind; er besitzt den Aufschwung echter Begeisterung, die sich im göttlichen Takte maßvoller Rhythmen geist- und seelenreich ergießt; er besitzt den Ernst der Gesinnung, der sich freilich nirgends mit tendenziöser Absichtlichkeit hervordrängen darf, aber ohne dessen festen Untergrund jede poetische Architektonik schwankt. Er hatte den Mut, als Lyriker aus der kleinen Welt des Gemüts herauszutreten und sich an jene großen Stoffe zu wagen, die allein, wie Schiller sagt, im Stande sind, den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen. So würde er in jeder Beziehung groß und bedeutend dastehen, wenn nicht ein Zug innerer Krankhaftigkeit und Unzufriedenheit den Marmor seiner Schöpfungen aushöhlte, eine geistige Dissonanz die Harmonie seiner Rhythmen störte. Es war dies nicht die patriotische Trauer um die Zerklüftung des Vaterlandes, nicht der elegische Schmerz über den Sieg des Absolutismus und das Erlöschen kampfmutiger Nationen; es war neben

diesem allen das Ungenügen an der Welt überhaupt, die krankhafte Ueberspanntheit dichterischer Ansprüche, die romantische Achillesferse unseres Poeten. Platen lebte in derselben politischen Restaurationsepoche wie Byron; er erinnert an den großen britischen Dichter durch den hinreißenden Schwung seiner Rhythmen, durch die Heftigkeit seiner politischen Erbitterung und durch die Koketterie mit einer innern Zerrissenheit, die ins Große ging und sich von der landesüblichen deutschen Melancholie wesentlich unterschied. Es war eine Art aristokratischer Suffisance, vermischt mit der souveränen Verachtung bürgerlicher Moral, mit dem sichern Bewußtsein einer genialen Ausnahmestellung, aber mit der vollkommenen Unsicherheit persönlicher Lebenstendenz. Der Ernst der Gesinnung bezog sich bei ihm auf politische Ideale und auf die Würde der Kunst. Alles, was nicht in diese Kreise fällt, sehen wir bei ihm in zweifelhafter Beleuchtung, sein eigenes Selbst erscheint ihm dunkel, sein Herz findet sich nicht zurecht im Leben; eine unaussprechliche Sehnsucht erfüllt seine Brust. Ihm ist Leben Leiden und Leiden Leben; er befindet sich in einem ausgangslosen Labyrinthe; jedes Gift der Welt hat er erprobt. Dieser Skeptizismus ist indes nicht mit der romantischen Ironie zu verwechseln, welche in ihrer Selbstgewißheit sich recht behaglich fühlte und absichtlich ihre Sache auf nichts stellte; aber er ist doch ein unklarer Niederschlag romantischer Bildungselemente, der im klaren Krystallgefäß Platenscher Form einen doppelt trüben Eindruck macht. So ist er einer der Ahnherrn des jungdeutschen Weltschmerzes geworden, aber auch der Vater der politischen Lyrik in ihrer bestimmtesten Form.

Platens Bildung war teils eine militärische, teils eine akademische. Als Offizier hatte er am zweiten Feldzuge gegen Frankreich teil genommen und später in Würzburg und Erlangen philosophische Studien gemacht. Die Schellingsche Philosophie übte einen großen Einfluß auf ihn aus, dessen Spuren sich in seinen meisten Schriften wiederfinden. Außerdem beschäftigte er sich mit orientalischen Sprachen und ließ, von Rückerts Vorbilde angeregt, schon 1821 seine „Ghaselen“ erscheinen. Goethes klassische Ruhe und Tiecks phantastische Beweglichkeit wurden die beiden Pole, zwischen denen sich sein litterarisches Streben bewegte. Die Unzufriedenheit mit deutschen Zuständen trieb ihn 1826 nach Italien, wo er sich mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode aufhielt, der 1835 in Syrakus erfolgte. Die wunderbare Bläue des italienischen Himmels, die über Goethes „Tasso“ und „Iphigenie“ ruht, hat ihren poetischen Hauch auch über Platens spätere Dichtungen ergossen; und wenn auch seine Grabschrift in der Villa Landolina, die ihn den princeps poetarum Teutonicorum

nennt, sich einer Uebertreibung schuldig macht, so haben doch einzelne seiner Gedichte jene harmonische Vollendung, welche nur aus dem schönen Bunde ursprünglicher Begabung und künstlerischer Reife hervorgeht.

Es ist interessant, an der Entwickelung dieses Dichters zu sehen, wie mühsam er sich aus den romantischen Einflüssen herauszuarbeiten suchte, die bei dem Beginne seiner poetischen Laufbahn in Deutschland herrschend waren. Seine ersten Komödien verleugnen nicht das Vorbild Tiecks. Es sind phantastische Märchendramen, deren Naivetät in gewaltsamer Weise durch moderne Anspielungen unterbrochen wird. Doch ist ihr innerer Zusammenhang fester und die poetische Form bei weitem geschlossener und melodischer, als in den Tragikomödien Tiecks. Glücklich sind einzelne Ergüsse von Platens satirischer Ader; denn Platens Talent hatte von hause aus gewisse Schärfen, die es zur Satire und zum politischen Tendenzgedichte geeignet machen. Doch fehlt ihm im ganzen die Harmlosigkeit der frei in den Lüften schwebenden romantischen Ironie; eine innerliche Verbitterung, welche die entgegengesetzte Ansicht gleich für eine persönliche Beleidigung hält, giebt selbst dem scheinbar unschuldigen Scherze einen herben Beigeschmack. Seine erste Komödie: „der gläserne Pantoffel“ (1823), eine nicht ungeschickte Verbindung zweier Märchenstoffe, des Aschenbrödel und Dornröschen, bewegt sich noch am unbefangensten in den Kreisen der Märchenwelt. Wir finden hier manche ernst sinnige Gedankenblume, die ihren Kelch mit reizvollem lyrischem Dufte entfaltet. Die Melancholie Diodats ist in glücklichen Zügen und treuer Färbung geschildert. Burlesker ist schon „der Schatz des Rhampsinit“ (1824), in welchem die etwas plumpe, von Herodot überlieferte Sage der egyptischen Vorzeit zur Grundlage für ein Konglomerat von heiteren Scenen genommen wird. Die Motivierung derselben geschieht in einer Art und Weise, die für unsere sittlichen Begriffe etwas Vorsündflutliches hat. Desto auffallender ist der Kontrast, der durch die Satire auf modernste Verhältnisse hervorgerufen wird; eine Komik, die etwas wohlfeil ist und auf der Unangemessenheit der einzelnen zu einem Werke verarbeiteten Elemente beruht. Die komische Figur in diesem Stücke ist nämlich ein nubischer Prinz Bliomberis, der sich als litterarischer Reisender von Profession und nebenbei als Hegelscher Philosoph offenbart. Die Filigranarbeit des logischen Begriffes, wie Meister Schelling sagt, soll hier satirisch auseinander gefädelt werden. Bliomberis entwickelt pedantische Nüchternheit und Hochtrabenheit; die Hegelsche Philosophie erscheint hier als ein matter Aufguß der Nikolaischen Aufklärung, verständnislos gegenüber dem Volkswitze und seinen richtigen Treffern,

„Der Wunderglaube, der noch außerdem
Den Geist verdunkelt und erniedriget,
Gefährdet das moralische Gefühl
Und widerspricht dem Ideal der Tugend"

und ähnliche Tiraden machen allerdings im Angesichte der Pyramiden einen drolligen Eindruck. Dasselbe gilt von dem Sonett, das der gefangene Bliomberis an die Kerkerwand schreibt:

„Es stürmt das Schicksal auf mich los allmächtig
Und wetzt, ein Eber, gegen mich die Fanger;
An Leid ist jegliche Minute schwanger,
Von Schmach ist jegliche Sekunde trächtig.
Ich bin des diebischen Metiers verdächtig.
Und meine Liebe stellt mich selbst an Pranger.
Da wird mein Herz, wie eine Mühl' am Anger,
Durch Millionen Zähren unterschlächtig.
Doch gern, um ihre Schuld, erduld' ich alles,
Wie um die Schuld der ersten Menschenmutter,
Der schönen Stifterin des Sündenfalles.
Sie streue mich dem Krokodil zum Futter,
Sie schlage mich statt eines Federballes,
Sie stampfe mich in einem Faß zu Butter."

„Berengar" (1824) und „der Turm mit sieben Pforten" (1825) sind dramatische Bluetten, von denen die erstere die unritterliche Geldaristokratie verspottet, die zweite ein bekanntes Märchen dialogisiert. Dagegen ist „Treue um Treue" (1825) ein ernstgemeintes Drama, das durch die phantastische Verkettung der Begebenheiten, durch das entscheidende Einschreiten des Zufalls und durch vorwiegende lyrische Gefühlsmomente die Reinheit der dramatischen Sphäre trübt. Die Verklärung der mittelalterlichen Tugenden, des Edelmuts und der Treue, ist überdies so schattenlos gehalten, daß aller dramatischer Kontrast verloren geht.

Alle diese Versuche gehörten der romantischen Dichtweise an; aber es lag in ihnen die Sehnsucht nach schöner Kunstform bereits ausgeprägt, welche den Romantikern selbst ferne lag. Sie fühlten sich wohl im verworrenen und trüben Elemente; das Platensche Talent hatte echten Kunsttrieb, dem die phantastische Willkür nicht genügen konnte. Auch traten ihm die Ausartungen der romantischen Schule in den Schicksalstragödien und formlosen Schöpfungen der Shakespearomanen so herausfordernd entgegen, daß er mit dem Rüstzeuge der litterarischen Polemik, welches er aus den Zeughäusern der Romantik entnommen, gegen sie selbst den Kampf begann. Doch der barbarische Vers der Tieckschen Dichtungen mußte ihm für seine Tendenzen ungenügend scheinen; er ging auf Aristophanes zurück,

um als Anwalt der echten Poesie auch die klassische Kunstform zur Trägerin seiner Polemik zu machen. So entstanden „die verhängnisvolle Gabel" (1826), und „der romantische Oedipus (1828), unsere besten polemisch-satyrischen Litteraturkomödien, denen aber eben der Makel dieser litterarischen Einseitigkeit anhaftet und sie von Hause aus auf einen engen Kreis von Eingeweihten beschränkt. So gingen sie in ihren Wirkungen wenig über den Tieckschen „Prinz Zerbino" hinaus, wenn auch ihre Tendenzen bei weitem berechtigter sind, und ihre Form viel höher steht.

„Die verhängnisvolle Gabel" war gegen die Schicksalstragödien Müllners und Grillparzers gerichtet, gegen die verkehrte Modernisierung des antiken Schicksals, besonders gegen die fatalistischen Aeußerlichkeiten, die in diesen Dramen eine so große Rolle spielten. Der Stoff ist zu diesem bestimmten Zwecke gut erfunden; aber die dramatische Ausführung ist matt und ohne komische Kraft; die Gestalten bleiben rhythmische Schemen, ironische Organe des Dichters, und die burleske Vermischung des Ungehörigen soll jene gesunde Komik ersetzen, welche durch greifbare Gestalten wirkt. Mopsus, Schmuhl, Phillis sind ästhetisch gebildet und ergehen sich bei jeder Gelegenheit in feinen, litterarischen Anspielungen. Das hätte der Dichter den Parabasen überlassen sollen, während eine unbefangen sich fortentwickelnde Handlung mit simpeln Charakteren ohne alle dazwischen fahrende Reflexion jene Verkehrtheiten am treffendsten ironisiert haben würde. Dazu waren freilich die Motive der Fabel schon zu tendenziös gesucht. Der Stil dieser Komödie dagegen war für die damalige Zeit epochemachend. Man muß bedenken, wie die Diktion unter den verschiedensten ungünstigen Einflüssen, von denen der Shakespeares nicht gering anzuschlagen ist, verwildert war. Wir haben davon genug Proben aus den romantischen Schriftstellern gegeben. Hier trat auf einmal ein Dichter in knapper, geschlossener Form, mit glücklicher Beherrschung der schwierigsten Metren, mit dem richtigsten Instinkte für die Harmonie des Ausdrucks und sein künstlerisches Gepräge auf. Da kam einmal wieder der karrarische Marmor der deutschen Sprache zu Tage, ihre blendende Klarheit, ihr Adel, ihre Grazie! Besonders die aristophanischen Parabasen, in denen der Dichter selbst mit heiligem Ernste das Wort ergreift, schienen ein harmonischer Tanz der deutschen Sprachgrazien, die sich anstaunten, verwundert über die eigene Schönheit! Der Makel eitler Selbstüberhebung verschwand im Glanze dieser rhythmischen Glorie; denn man glaubte dem Dichter alles, weil er alles mit so unwiderstehlicher Anmut sagte. Die deutschen Anapästen lernten von ihm erst den geflügelten Takt; aber auch der

Alexandriner, lange verrufen wegen seiner Steifheit und Hölzernheit, gewann unter seinen Händen einschmeichelnde Gewandtheit.

„Wen die Natur zum Dichter schuf, dem lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;
Ihm dient, was hoch und niedrig ist, das Nächste wie das Fernste;
Im leichten Spiel ergötzt er uns und reißt uns hin im Ernste.
Sein Geist, des Proteus Ebenbild, ist tausendfach gelaunet;
Er lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet."

Die Anwendung so vollendeter Verse auf den Dichter selbst lag nahe genug. Und in der That muß man zugeben, daß die von den Romantikern gleichzeitig vergötterte und mißhandelte Kunst sich hier mit aller angebornen Würde vernehmen ließ. Man vergaß dabei gern, daß sie nur wieder sich selbst verherrlichte, da es in so angemessener Weise geschah. Die Abwehr des Falschen, Unschönen, Profanen vom Tempel der Kunst geschah mit priesterlicher Hoheit; und die Richtung, in der es geschah, war nicht aus Marotten entstanden, wie bei den Romantikern, sondern für alle Zeiten mustergültig. Es läßt sich aus den Platenschen Parabasen ein ästhetischer Koran zusammenstellen, der manche Verirrung erspart haben würde, hätten seine goldenen Lettern unseren Dichtern stets lebendig vor Augen gestanden:

„Entnervendes zu bieten statt des Schönen
Ist an der Zeit ein Majestätsverbrechen.

Und wollt ihr treffen mit des Witzes Strahle,
Kredenz euch Anmut erst die Zauberschale.

Es hoffe Keiner, ohne tiefes Denken
Den ew'gen Stoff zur ew'gen Form zu bilden. —

Nicht allein der Glauben ist es, der die Welt besiegen lehrt,
Wißt, daß auch die Kunst in Flammen das Vergängliche verzehrt.
Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Und der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott die Dichter aus." u. s. f.

Bei einem so idealen Standpunkte verlieren auch die Angriffe auf einzelne Poeten einen Teil ihrer Bitterkeit, indem sie nur aus der Begeisterung für die echte Kunst hervorgegangen zu sein scheinen.

Im „romantischen Oedipus" nimmt die Satyre einen persönlichen Charakter an; die polemischen Aufreizungen durch Immermann und Heine drängten den Dichter zur Abwehr: aber er geißelte in der einen Gestalt doch wieder die ganze Richtung, und zwar mit echt klassischem Sinne die Verirrungen der romantischen Tragödie, welche, alle Einheit und alles Maß verschmähend, in einem Wirrsale von Scenen, in phantastisch buntem

Wechsel, der in Zeit und Raum über alle Lebensalter und Weltteile hinausgriff, die Bewährung einer hohen Genialität suchte. Daß er Immermann zufällig herausgriff, war allerdings durch persönliche Beziehungen bedingt; eigentlich hatte Tieck selbst den Grund zu dieser ganzen Verwilderung gelegt. Der „romantische Oedipus" spielt in der Lüneburger Heide. Das war allerdings eine passende Scene für Immermann, denn es giebt keinen Dramatiker von größerer Nüchternheit. Die Art, wie der Sophokleische Oedipus romantisiert wird, ist komisch wirksam und für die wohlfeile romantische Genialität bezeichnend. Die Angriffe auf Raupach, Houwald u. a. sind heftig erbittert, wie überhaupt die satirische Schärfe überwiegt und die edelgehaltenen Parabasen der „Gabel" dem „Oedipus" fehlen. Zuletzt spricht das Publikum und der aus Berlin exilierte Verstand mit hinein, dem die schärfste Kritik der Immermannschen Poesien in den Mund gelegt ist. Heine wird „der herrliche Petrark des Lauberhüttenfestes" genannt; aber der edle Zorn des Dichters „über die gestotterte Phrase der Unkunst" versöhnt uns mit den Ausbrüchen persönlicher Gereiztheit.

Wenn das Genre der Litteraturkomödie ohne alle Weltweite etwas Unerquickliches hat, so darf man doch Platen das Bewußtsein hierüber, so wie über die Gründe, welche die deutsche Kunst in so enge Kreise festbannte, nicht absprechen. Er sagt ja selbst von sich, dem Dichter:

„Größres wollt er wohl vollenden; doch die Zeiten hindern es:
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes."

Bedenklicher für das Maß seines dichterischen Talents muß es erscheinen, daß, sobald er aus dem Gebiete künstlerischer Postulate, die er mit so wunderbarer Schönheit zu intonieren weiß, heraustritt, um selbst von litterarischen Voraussetzungen Unabhängiges zu schaffen, er so nüchtern wird, wie es nur immer der Muse Immermanns gelingt. Sein Drama: „Die Liga von Kambrai" (1832), das mit der größten Einfachheit komponiert ist und dadurch, wie durch den Inhalt, die Verherrlichung patriotischer Gesinnung, sich von den unbestimmten Ueberlieferungen der Romantiker lossagt, leidet dafür an einem solchen Mangel an dramatischer Spannung, an solcher Farb- und Schwunglosigkeit der Diktion, daß man es tief unter Manzonis „Grafen von Carmagnola," an den es vielfach in der Redeweise anklingt, setzen muß. Wohl aber bezeichnet es im Drama, wie in der Lyrik die „Polenlieder", den vollkommenen Bruch Platens mit der Romantik.

Als Lyriker nimmt Platen ohne Zweifel einen hohen Rang ein, den ihm nur eine kleinliche und vorurteilsvolle Kritik streitig machen kann.

Die lüderlich behandelte Form wieder zu adeln, war sein ruhmvolles und gelungenes Bemühen. Wohl aber war es zu bedauern, daß er bei aller Begeisterung für seine Nation doch durch jenen kosmopolitischen Dilettantismus, den die zeugungsunfähige, bei allen Nationen umhernaschende Romantik im Gefolge hatte, verführt wurde, die Klaviatur der verschiedenartigsten und fremdartigsten metrischen Formen anzuschlagen, deren vollkommene Aneignung selbst einer so großen Begabung mißlingen mußte. So begann er gleich, nach Rückerts Beispiele, mit einer hafisisch-orientalischen Poesie in „Ghaselen," deren monotones Forthämmern zwei- und mehrsilbiger Reime gegen die freiere Reimverschlingung des Occidents als eine mehr elementarische Form erscheinen muß und überdies, nur bei einem beschränkten Gedankeninhalte erträglich, zu gesuchten Wendungen verführt. Der Inhalt der Platenschen „Ghaselen" ist die bekannte, sinnlich-tüchtige orientalische Lebensweisheit, deren litterarische Fortpflanzung aus Goethes und Rückerts lyrischen Sprößlingen wir als eine besondere Richtung der modernen Lyrik später weiter verfolgen werden. In seinen „Oden" versuchte Platen die antiken alkäischen, sapphischen und asklepiadäischen Strophen, die seit Klopstock und Hölderlin verwaist waren, wieder mit Sorgfalt zu pflegen; ja er bildete sich nach Klopstocks Vorgange eigentümlich quantitierende Metra, die aber den Pindarischen Odenschwung nur hemmen konnten, statt ihn zu heben. Solche Gymnastik der Sprache mag dazu dienen, ihre Muskeln auszubilden und ihre Bewegungen kühner zu machen; aber sie kann es nur zu Studien, nicht zu künstlerischer Vollendung bringen, da der Genius der deutschen Sprache sich stets gegen die antiken metrischen Zügel sträubt, wenn er sich auch kunstvoll dazu dressieren läßt. So sattelfest auch Platens metrische Kunstreiterei ist; so wenig sich seine Muse bei den kühnen Sprüngen durch die mit Dolchen besetzten Reife der antiken Strophe verletzt, so schafft diese Virtuosität doch mehr Bewunderung der Kunstfertigkeit, als das Behagen harmonischer Kunst. Solche Metren, wie z. B. „auf den Tod des Kaisers":

„Ausbreite die tauschweren Flügel, o mein Gemüt!
Ernsteren Festlaut
Beginnend schwebe, der Seemöve, der unstäten, gleich,
Die bald die blendende Schwungfeder hebt
Luftwärts und bald in das blaue Meer taucht:
So schweb, o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit."

oder im: „Hymnus auf Sicilien":

„Gestirnerleuchtete Nacht, o geuß
In mein Gemüt tiefsinnigen Gesanges unerschöpflichen reichen Quell,"

erinnern mehr an Jean Pauls Streckverse als an melodische Lyrik. Solche

Formen lassen sich nicht frei beherrschen, ohne dem Schwunge des Gedankens Fesseln anzulegen, mag auch die sprachliche Konstruktion ohne syntaktische und logische Verrenkungen gelingen. Der Vers soll den Dichter tragen; aber auch das große Verstalent baut diese strophische Architektonik nur mit Mühe auf. Ein frei wechselndes und gereimtes Metrum wäre für den Schwung der deutschen Ode noch zu schaffen, um eine lyrische Gattung volkstümlich zu machen, deren hohe Berechtigung gerade für eine gedankenvolle, allgemeinen Interessen zugewendete Poesie nicht zu bezweifeln ist. Die Ode zwingt, aus allzu individuellen Empfindungen herauszugehen; sie zwingt, dem historischen und nationalen Genius zu huldigen oder persönliche Interessen und Gefühle zu einer allgemein gültigen Höhe zu erheben. Das sehen wir bei Pindar und Horaz, bei Klopstock, Hölderlin und Platen. Einfach lyrische Stimmungen in ihr Prunkgewand zu kleiden, ist ein Mißgriff, dessen sich auch Platen, z. B. in seinem schwerwuchtigen und unsangbaren „Trinkliede“ schuldig macht. Im übrigen aber wählte er Stoffe, welche dem Jahrhundert angehörten und nicht im entferntesten der romantischen Traumwelt verwandt waren. Er singt die europäischen Fürsten an, den König von Baiern, den Kaiser Franz II., Karl den Zehnten, alles im Sinne einer freien und schönen nationalen Entwickelung. Er teilt mit Lord Byron den Baschkirenhaß; seine Ode „Kassandra“ ist ein schwunghafter Fehdebrief gegen das „riesige Scheusal“ des Nordens. Ein glücklicher Prophet verkündete er, daß Europas Schicksal von Louis Philipps Haupt abhänge. Er zeigt sich als ein Politiker von richtigem Instinkte und großer Begeisterung. Um so mehr ist zu bedauern, daß diese Gedichte, welche sonst ein geistiges Eigentum der Nation geworden wären, durch ihre formelle Einkleidung nur der strengeren Gelehrtenpoesie angehörig blieben. Die dithyrambische Feier Italiens und seiner landschaftlichen Schönheiten bildet den Inhalt der übrigen Oden. Neben der Verherrlichung Neapels geht die Verherrlichung Venedigs in Platens Sonetten einher, welche sich durch harmonische und zwanglose Durchführung dieser dem deutschen Genius verwandteren Strophenform auszeichnen. Der anmutige und klare Gedankeninhalt, dem sich das reizende Versgewand willig anschmiegt, die an Byron erinnernde elegische Färbung der historischen Rückblicke, das glückliche Ausmalen des Genrebildes mit bedeutsamen Perspektiven lassen diese „Sonette auf Venedig“ wohl als die besten, die in deutscher Sprache gedichtet worden, erscheinen. In den übrigen Sonetten ergeht sich Platens Krankhaftigkeit, zu der wir auch sein allzu stolzes Dichterbewußtsein rechnen, mit einer gewissen Selbstgefälligkeit in den mit aller Reimesstrenge behandelten

Vierzehnzeilern, und seine innere Unbefriedigung scheint sich formell in dem melodischen Austönen ihrer Dissonanzen zu befriedigen. Den höchsten Grad poetischer Vollendung, der Stoff und Form zu inniger Einheit verschmilzt und dadurch volkstümlich wird, erreichte Platen in seinen „Polenliedern“, in denen das wechselnde, einfache, schwunghafte Metrum die fulminante Energie der Begeisterung in einer großen, schwebenden Frage jener Zeit trug und hob. Der Sisyphusfelsen, den die Romantik wälzte, war für immer in die Tiefe gerollt, denn die Volkstümlichkeit, die sie in verlebten mittelalterlichen Zuständen suchte, ergab sich von selbst bei dem modernen, in die Zeit einschlagenden Stoffe. Nur äußerliche Hindernisse traten der Verbreitung dieser vortrefflichen Gedichte in den Weg. Sie zeigen mehr als alles andere, daß in Platen die echte Kraft einer Dichterseele lebendig war. „Der Polengesang bei dem Manifest des Selbstherrschers“, „Warschaus Fall“, „das Wiegenlied der polnischen Mutter“, „das Lied an einen deutschen Fürsten“ u. a. tragen den Stempel schöner Unvergänglichkeit an der Stirne; denn das ist der Metallklang gediegener Kraft bei dem graziösesten Schwunge der Form. Unmittelbar an diese energische Dichtweise schließt sich Herweghs politische Lyrik an, welche in ihren Lieblingswendungen die innige Verwandtschaft mit Platen nicht verleugnet.*)

In ähnlicher Weise, wie Platen, wußte sich sein heftig angefeindeter Gegner, Karl Immermann (1796—1840), von den romantischen Einflüssen freizumachen und, wie jener in der Lyrik, so im Romane und zum Teil auch im Drama der modernen Poesie den Weg zu bahnen. Wie Platen, lehnte sich Immermann anfangs an fremde Muster an, obgleich er diese Anlehnung unter einer harten und eigensinnigen Manier zu verstecken wußte. Karl Immermann, dessen eingehende Biographie Gustav zu Putlitz herausgegeben hat**), war 1796 in Magdeburg geboren als der Sohn eines Kriegs- und Domänenrats. Zu seinen Jugenderinnerungen gehörte der Durchzug der preußischen Flüchtlinge nach der Schlacht von Jena. Nach tüchtigen Gymnasialstudien, die durch poetische Versuche und

*) Platens „Gesammelte Werke“ erschienen nach seinem Tode (5 Bde., erste Auflage 1838, später in verschiedenen Ausgaben); seinen „poetischen und litterarischen Nachlaß“ (2 Bde., 1852) gab Johannes Minckwitz heraus. Derselbe veröffentlichte auch: „Briefwechsel zwischen Platen und Minckwitz“ (1836) und eine Charakteristik des Dichters „Graf Platen als Mensch und Dichter“ (1838). Vergl. auch Karl Pfeifer in Platens Tagebuch 1796—1826 (1860).

**) Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. Herausgegeben von Gustav zu Putlitz (2 Bde., 1870.)

theatralische Probespiele nicht beeinträchtigt wurden, bezog Immermann 1813 die Universität zu Halle, um Jurisprudenz zu studieren. Die Vorlesungen wurden durch Kriegsereignisse unterbrochen. Napoleon hob im August 1813 die Universität Halle auf. Immermann trat in das erste Jäger-Detachement des Leib-Infanterieregiments; doch wurde er durch ein Nervenfieber zurückgehalten. Später beteiligte er sich 1815 bei den Schlachten von Ligny und Waterloo und kehrte als Offizier zurück. Bei späteren Studentenunruhen in Halle trat er entschieden gegen die Burschenschaft Teutonia auf, welche sich als eine Art von Sittengericht konstituiert hatte. Eine Eingabe, die Immermann an den König richtete, hatte die Aufhebung der Teutonia zur Folge. Immermann wurde dadurch im höchsten Grade unpopulär und die Flugschriften, die er bei diesem Anlaß veröffentlichte, wurden auf der Wartburg mit verbrannt. Im Jahre 1818 machte Immermann sein erstes juristisches Examen; in diese Zeit fällt eine erste schwärmerische Liebe. Von Magdeburg wurde Immermann 1819 nach Münster versetzt als vortragender Auditeur beim Generalkommando.

In das Jahr 1821 fällt die für ihn so verhängnisvolle Bekanntschaft mit Elise von Lützow-Ahlefeldt, die damals als Generalin von Lützow in Münster lebte. Die Gattin des früheren Freischarenführers fühlte sich unbefriedigt in ihrer Ehe; der sechsundzwanzigjährige Immermann faßte eine lebhafte Neigung für die fünfunddreißigjährige Frau, die in ihrem ganzen Wesen fertig und abgeschlossen war, während er mit allen brausenden Kräften nach Entwickelung rang. Ihre Ehe mit Lützow wurde geschieden; die Gräfin folgte dem Dichter 1824 nach Magdeburg, wohin er als Kriminalrichter versetzt worden war, und 1826 nach Düsseldorf, wo er als Landesgerichtsrat von jetzt ab bis zu seinem frühen Tode 1840 lebte. Immermann hatte von Anfang an auf die Ehe mit der Freundin gedrungen, diese aber wollte mit dem Dichter zusammen nur ihren Gefühlen leben. Daraus entstanden Verstimmungen, ein unlöslicher Zwiespalt, Störungen für den Seelenfrieden des Dichters und noch größere Konflikte für seine gesellschaftliche Stellung. Elise von Ahlefeldt, deren Biographie Ludmilla Assing (1857) herausgegeben hat, war und blieb zwar seine begeisterte Muse und wußte auch einen Kreis von Künstlern und Gelehrten um sich zu versammeln; sie war eine Frau von großem Gemüt und feiner Kunstbildung, aber von einer den romantischen Dichtungen entlehnten Freiheit der Weltanschauung, die sie ins wirkliche Leben übertrug. Immermann begann allmählich den süßen Bann dieser Neigung als einen Zwang zu empfinden, verlobte sich insgeheim und erfreute sich noch eines neuen, wenn auch kurzen Lebens- und Liebesfrühlings. Die Gräfin, gekränkt

durch die heimliche Verlobung und das feste Band, das der Dichter schloß, trennte sich von ihm gänzlich und lebte bis zu ihrem Tode 1855 in Berlin als eine feingebildete Pflegerin der Künste und Wissenschaften.

Immermanns Persönlichkeit war so männlich schroff, wie seine Schriften. Er war ein scharfer Denker von sittlichem Ernst; doch es herrschte bei ihm starre Gebundenheit reicher geistiger Schätze, ohne die lebendige Freiheit der Poesie. Wenn er sich als Student von den germanistischen Einseitigkeiten der damaligen Burschenschaft (1817) freihielt, gegen dieselbe auftrat und sich in trotziger Selbständigkeit isolierte, so gelang es ihm weit weniger, sich von den Doktrinen der damals herrschenden Schule und ihrer unbedingten Shakespearomanie fernzuhalten, die der praktischen Sicherheit seines Naturells sogar künstlich aufgeimpft werden mußte. Er macht immer den Eindruck eines nüchternen Menschen, der sich absichtlich einen Rausch angetrunken; und wenn er sich einen noch so struppigen Bart stehen läßt, so schielt er doch immer mit beiden Augen nach dem Scheermesser. Die künstliche Verwilderung seiner Dramen macht den Eindruck mühsam angelegter hyperenglischer Parks mit kleinen Felsengruppen und Wasserfällen mit Schleusen, die man losrauschen läßt, wenn es verlangt wird; man sieht bei allem die nüchterne Berechnung des Kunstgärtners; von großartiger Naturkraft ist keine Rede. Das Gesamturteil über Immermann läßt sich dahin zusammenfassen, daß er viel Kunstverstand, aber wenig intensive Poesie besaß.

Die erste Sammlung seiner Trauerspiele (1822), welche „das Thal von Ronceval", „Edwin" und „Petrarca" enthielt, zeigt den Dichter in der Wahl der Stoffe ganz in romantischen Voraussetzungen, in der Behandlungsweise ganz in künstlerischer Nachbildung der Shakespeareschen Dramenformen befangen. Immermann besaß keine lyrische Ader, wie seine lyrischen „Gedichte" (1825 und 1830), höchst dürre metrische Formulare, zur Genüge beweisen. Er selbst und viele mit ihm halten dies in Bezug auf dramatische Schöpfungen für einen Vorzug, weil die Verführung zu lyrischen Episoden und glänzenden Prachtstücken dadurch unmöglich gemacht wird. Inwieweit lyrische Elemente im Drama berechtigt sind, ist eine offene Frage der Aesthetik. Sie ganz ausscheiden wollen, wäre verfehlt; die Alten hatten den Chor, bei Calderon überwiegt das Lyrische, und wer wollte es bei Shakespeare missen? Die dramatische Handlung bewegt sich auch bei dem gemessensten und ernstesten Fortgange durch lyrische Gebiete, denen ihr Recht zu teil werden muß. Oder enthält „Romeo und Julie" nicht die schönsten Blüten der Lyrik? Kann sich die Liebe, ein unerschöpflicher Stoff auch der dramatischen Poesie,

anders als lyrisch äußern? Muß das Drama nicht auch der Empfindung den vollsten und gemäßesten Ausdruck erteilen? Ja, man kann sagen, daß die lyrische Begabung im allgemeinen die eigentlich *poetische* ist; denn das richtigste dramatische Skelett bleibt ein Skelett ohne die lebensvolle Bekleidung, ohne Fleisch und Kolorit, ohne Glanz und Fülle; und dies giebt immer nur die Lyrik, wenn man den Begriff im weitesten Sinne auffaßt, als die Seele der Poesie, als das Auge jeder dichterischen Schöpfung. Etwas anderes ist die weise, maßhaltende Begrenzung, welche die Flamme konzentriert und ihr Weitergreifen hemmt, welche nie das Charakteristische lyrischen Allgemeinheiten opfert, nie die Handlung durch die Empfindung beeinträchtigt. Das sind Fragen der Oekonomie. Der Mangel an lyrischer Begabung ist für keinen Dichter rühmenswert; er ist ein Vorzug der Armut, eine poetische Anämie, die sich in Werken jeder Gattung als organischer Fehler zeigen wird. So finden wir es auch bei Immermann. Schon in diesen ersten Dramen herrscht eine Art von Luftheizung, welche die poetische Atmosphäre austrocknet und den Atem beklemmt. Nicht, daß die Lyrik fehlte; was wäre eine Mohrenprinzessin wie Zoraide, was wäre ein Petrarca ohne Lyrik? Aber diese Lyrik ist matt und dürftig; sie ist der Herzschlag eines atrophischen Herzens. Alle Fehler der Shakespearomanie lassen sich in diesen ersten Dramen Immermanns, zu denen auch noch „*Cardenio und Celinde*“ (1826) zu rechnen ist, aufs einleuchtendste nachweisen. Zunächst zählen wir dazu den raschen und unmotivierten Scenenwechsel, der nur aus Bequemlichkeit oder koketter Absichtlichkeit hervorgeht; denn mit einigem Nachdenken und gutem Willen ließen sich viele Verwandelungen ersparen, die freilich auf der imaginären Bühne, für welche diese Stücke geschrieben sind, keine Störungen veranlassen. Dahin gehört die ungeschickte Anwendung des Wunderbaren an Stellen, wo es gar keinen psychologischen Grund hat und keinen dramatischen Effekt macht, wie z. B. der Magus im „Thal von Ronceval“, König Aellas Geist im „Edwin“, der höchst überflüssig ist. Noch schlimmer ist es, das Wunderbare als dramatischen Hebel zu benutzen und die Intrigue darauf zu bauen, wie es in „Cardenio und Celinde“ geschieht. Ferner gehört in das Sündenregister der Shakespearomanen die Nachahmung eines unnachahmlichen Humors, der als Produkt eines eigentümlichen Genius und der Sitten und Neigungen einer bestimmten Zeit an seinem Platze ist, aber als gesuchte, erzwungene Nachblüte unausstehlich wird. Der Immermannsche Humor hat dem Shakespeareschen die Art sich zu räuspern glücklich abgeguckt; er macht ihm alle Pantomimen nach, aber ihm fehlt Grazie, Frische, Kraft und Witz; er ist unglaublich hölzern. Solche

Charaktere, wie der Junker Dunst im „Edwin", muten dem gesunden Gefühle in ihrem absichtlichen Delirieren etwas zu viel zu. Dies Schwelgen im Unsinne ist nicht komisch, sondern abgeschmackt. Wozu noch in diesem Stücke die Bordellflora des Pandemchens mit der lächerlichen Katastrophe? Soll dieser Untergang des Junkers Dunst romantische Ironie sein oder eine Ironie auf die Romantik selbst, die allerdings mit ihm die bedenkliche Aehnlichkeit hat, daß sie gern faselt und eben so oft die geschminkte Schönheit für die echte hält? Eine nicht minder verfehlte Nachkünstelung Shakespeares ist der grelle Wechsel des angeschlagenen Tons in einer und derselben Scene, der alle künstlerische Harmonie zerreißt. Wohl soll jeder Charakter sich nach seiner Eigentümlichkeit aussprechen, doch darf dies nie in vollkommene Stillosigkeit ausarten. Die Dialoge zwischen Petrarca und Luigi im „Petrarca" sind nicht ein Duett verschiedener Instrumente, sondern ein Zusammenschreien verschiedener Tonarten. Mephistopheles spricht gewiß wesentlich anders als Faust; doch bleibt das Gepräge der Diktion unverwischt, die Einheit des Stils sichtlich. Aber wenn Petrarca spricht wie Schiller und Luigi wie Blumauer, so ist das ein greller, unschöner Kontrast, der jede politische Wirkung aufhebt. Dieser Mangel an Einheit kommt aber daher, daß wir es hier nicht mit einem unmittelbaren Talente zu thun haben, welches bei allen Auswüchsen doch unfehlbar aus einem Gusse schreibt, sondern mit einer besonnenen Unbesonnenheit, welche den Tik hat, genial scheinen zu wollen, und dies bald in der einen, bald in der anderen Weise versucht. Die Unsicherheit des Experimentierens bringt hier diese Ungleichheit des Stils hervor, im Bunde mit einer Theorie, die unbedingt einem fremden Muster nachtritt. Wenn sich jemand einen Buckel ausstopft, wird er deshalb noch lange kein Lichtenberg.

Größere Vorzüge hat die Komposition der Immermannschen Tragödien im ganzen, indem dem Dichter der dramatische Verstand nicht abzusprechen ist. Er weiß den Schwerpunkt deutlich zu bezeichnen und festzuhalten, auf dem das Drama ruht. So ist es z. B. im „Thal von Ronceval" schön gedacht und kunstvoll durchgeführt, wie durch den Wortbruch des Kaisers Karl Ganelons Verrat hervorgelockt wird und als eine Nemesis über ihn und seine Helden hereinbricht. Auch in der Tragödie: „Pereander und sein Haus" (1825) ist Schuld und Sühne trefflich abgewogen, nur liegt die Schuld jenseits der Tragödie in der Vergangenheit. Immermanns Art und Weise zu charakterisieren unterscheidet sich zu ihrem Vorteile wesentlich von den verwaschenen Allgemeinheiten der damaligen Tages-Dramatik. Er hebt die individuellen Züge scharf hervor; aber aus einem trotzigen Widerspruchsgeiste überschreitet er auf der anderen Seite die Linien

des Schönen, indem er seine Charaktere mit unleugbarer Herbheit und Unliebenswürdigkeit darstellt, so daß jede harmonische Mitte fehlt. Das Feste wird bei ihnen zum Starren, die Konsequenz zum Eigensinne. Diese harten Züge der geistigen und Seelengröße trifft er meisterhaft; aber es fehlt doch Schwung und Adel. So ist Karl der Große im „Thal von Ronceval“ ein nicht unwürdiges Charakterbild; Edwin Waldmann atmet naive Frische. Weniger gelang es ihm, trotz aller Nachstudien des Tassostils, Petrarcas Schwärmerei zu erreichen. Eine Galerie schroff gezeichneter Unliebenswürdigkeiten bietet uns „Periander und sein Haus“. Der träumerische und bis zur Raserei feste und starrköpfige Lykophron, der blödsinnige Thrasyll, die unweibliche Melissa tragen allerdings ein sehr scharfes Charaktergepräge; aber es fehlt der versöhnende Kontrast. Der grausam herbe Lear hat seine Cordelia; zu so weichen Tönen wußte Immermann nicht seine Lyra zu stimmen. Ueberhaupt zeigt uns Lykophrons Raserei wieder die ganze gewaltsame Leidenschaftlichkeit des Immermannschen Stils; man hört immer die barsche Kommandostimme des Kunstverstandes: „Muse, werde leidenschaftlich“; und die Muse macht gewaltsame Sprünge und ruiniert ihre Toilette; aber man merkt es ihr an, daß es ihr dabei ganz eisig ums Herz ist.

Einen wesentlichen Fortschritt der Immermannschen Dramatik bezeichnen sein „Trauerspiel in Tirol“ (1828) und sein „Alexis“ (1832). Er wählte seine Stoffe hier aus der modernen Zeit und gab die Romantik des mittelalterlichen Hintergrundes auf. Andreas Hofer und Peter der Große sind lebendige Gestalten für das Volksbewußtsein, das ihnen mit unmittelbarem Interesse entgegenkommt. Auch würden diese Stücke ohne Frage volkstümlich geworden sein, wenn die Immermannsche Behandlungsweise nicht bei aller Meisterschaft im einzelnen im ganzen zu kalt und nüchtern gewesen wäre. Die Kritik hat Immermann wegen seines „Trauerspiels in Tirol“ heftig angegriffen, weil er einen zu nahe liegenden Stoff gewählt. Gewiß mit Unrecht! Die Freiheit der aufnehmenden Phantasie wird durch die Nähe der Zeit, in welcher ein Drama spielt, keineswegs beschränkt; denn nur das Selbsterlebte giebt ganz sichere Umrisse, welche alle Arabesken der Phantasie ausschließen. Schon das gleichzeitig Geschehene, das durch Erzählung bekannt wird, kann die Phantasie in freien Umrissen nachschaffen. Was aber um Jahrzehnte in der Zeit zurückliegt, das hat schon jeden Reiz poetischer Perspektive und noch die Nähe des Interesses für sich, das frische und freudige Zusammenklingen mit lebensvollen Tönen im Herzen des Volkes. An bedeutsamen Vorgängern, welche solche Wahl rechtfertigen, fehlt es Immermann nicht; wir

erinnern nur an „die Perser“ von Aeschylos und an „Heinrich VIII.“ von Shakespeare. Das „Trauerspiel in Tirol“ hat einen ähnlichen Nationalkampf zum Hintergrunde, wie „Wilhelm Tell“, den Kampf eines tüchtigen Bergvolkes mit fremden eindringenden Kriegsvölkern, nur daß die Schweizer für ihre Freiheit, die Tyroler für ihren Kaiser kämpften. Das eigentlich tragische Interesse und die Peripetie des Stoffes beruht nun darauf, daß der Kaiser bei seinem Friedensschlusse die Tyroler preisgiebt. Diese Katastrophe tritt aber äußerlich und unvermittelt in das Stück herein, das sich mit dem Ausmalen trefflicher Genre- und Charakterbilder und mit der Darstellung des Gegensatzes zwischen einem gemütvollen Bergvolke und einer Nation, welche dem Sterne militärischer Ehre folgt, vorzugsweise beschäftigt. Die zwischen hinein spielenden Intriguen der Priester sind etwas plump gehalten und bringen keinen recht dramatischen Fortgang zustande. Auch die Liebesepisode der schönen Else hängt nur an einem lockeren Faden mit der Haupthandlung zusammen, die in epischer Ausbreitung und ohne alle dramatische Zuspitzung eine Fülle von Interessen und Charakteren, zwar mit sicherer Betonung und Gestaltung des Einzelnen, aber ohne alle Energie spannenden Zusammenhangs darbietet. Der Engel, welcher dem Hofer erscheint, ist ein verspäteter Marodeur der Romantik, ein sehr unglücklicher Vertreter des Wunderbaren. In der Vorrede zu diesem Trauerspiele stellt Immermann dem Deklamatorischen und Rhetorischen das Poetische und Charakteristische gegenüber und giebt nicht undeutlich zu verstehen, daß Schiller die Schuld des ersten trägt und er die Verdienste des zweiten in Anspruch nimmt. Ein Vergleich zwischen „Tell“ und dem „Trauerspiel in Tirol“ zeigt denn doch die bedeutende Ueberlegenheit des Schillerschen dramatischen Genius. Obgleich beide Stücke episch gehalten sind, so erreicht doch der Tell eine Spannung und Schärfe der Kollision, von welcher Immermann keine Ahnung hat. Wohl ist anzuerkennen, daß Immermann das Rhetorische vermied und sich alle Mühe gab, zu charakterisieren; aber er bleibt dabei an Einzelheiten haften, die er recht mühsam ausarbeitet. Der Kern des Charakters tritt uns nicht mit jener mächtigen Notwendigkeit entgegen, welche ein Geheimnis des Genius ist. Das ist aber bei Schiller der Fall, und so richtig Andreas Hofer, Speckbacher, der Vicekönig gezeichnet sind, so entfernt sind sie von jener reichen Lebendigkeit, mit der uns ein Tell und Geßler gegenüber treten. Auch bewegen sich Immermanns Helden weit mehr in geistvoll reflektierender Weise, welche über historische Gegenstände nachgrübelt, als die Schillers; und wenn sie dabei das Pathetische vermeiden, so ist dies weniger maßvolle Beschränkung, als die Folge der Armut an Feuer und Begeisterung, die unseren Dichter

charakterisiert. Daß Immermann den Nachdruck gegenüber lyrischer Verflüchtigung auf dramatische Gestaltung legte, war ohne Zweifel schon als Gegenschlag gegen gleichzeitige Bestrebungen förderlich; aber Gestalten ohne lebendige Innerlichkeit geben bei aller Schärfe der Konturen nur ein Schattenspiel von Silhouetten. Die Tragödie ist indes reich an einzelnen echt dramatischen Schönheiten, zu denen wir gleich das erste, kecke Auftreten Speckbachers rechnen. Ein klarer Verstand regelt den Ausdruck mit Ruhe und Würde und läßt nur Sinnvolles und Angemessenes zum Vortrage kommen.

Noch bedeutender ist die Trilogie „Alexis", welche den Konflikt Peters des Großen mit seinem Sohne behandelt. Hier drängt der Stoff selbst zu scharfer Kollision, die besonders in der ersten Abteilung: „die Bojaren", in glücklicher und spannender Weise durchgeführt ist. Der zweite Teil: „das Gericht von Sankt Petersburg", geht schon mehr ins Breite, und der dritte: „Eudoxia", schlägt in jambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern einen antikisierenden, aber in Wahrheit hohlen und manierierten Ton an, in welchem die Trilogie schwülstig ausklingt. Der schroffe Herrschercharakter Peters des Großen offenbart sich uns in einer Fülle treffender Züge, ebenso der selbständige, vielversprechende des Prinzen. Die dramatische Dialektik im Konflikte dieser eigensinnigen, männlichen Gestalten ist hier mit einer Meisterschaft gezeichnet, die aus dem günstigen Zusammentreffen eines spröden und eisernen Stoffes und einer ebenso spröden und schroffen Dichternatur hervorging. Aber auch hier ist auf charakteristische Einzelheiten ein so großer Nachdruck gelegt, daß das Ganze des Charakters darunter leidet. Denn wenn wir uns aus allen einzelnen Zügen das Gesamtbild Peters des Großen entwerfen wollen, so fehlt uns für diese Vermischung des Barbarischen und Humanen, des Trotzes und der Milde, des großen sittlichen Zweckes und des grausam unsittlichen Mittels das Band der geistigen Einheit. Dagegen ist die Komposition, besonders des ersten Teils, vortrefflich; die Situationen folgen einander mit notwendiger und effektvoller Steigerung und haben, auch wo sie lakonisch skizziert sind, doch ergreifende Gewalt. „Friedrich II." (1828) war nicht viel mehr, als eine historische Studie, und „die Opfer des Schweigens" (1840) ein Rückfall in die Romantik und ihre raffinierten Marotten.

Dagegen sollte das dramatische Gedicht, die Mythe „Merlin" (1831), aus spekulativer Tiefe herausgedichtet, eine Tragödie des Widerspruchs sein und die Macht der Verneinung darlegen, welche alles Irdische zersetzt. Merlin ist nach der Sage das dämonische Gegenbild zu Christus, der Sohn

Satans und der Jungfrau. Unleugbar ließ sich bei freier Behandlung hierauf ein bedeutsames poetisches Werk bauen, das als eine umgekehrte Messiade, mit grellen Blitzen aus der Tiefe aufleuchtend, die Tendenz der Faustsage noch überragt hätte. Doch Immermann, den die romantische Vorliebe für die mittelalterliche Poesie bestach, hielt sich allzustreng an die alte Sage in ihrer Verknüpfung mit dem Sagenkreise des König Artus und des heiligen Graal, auch wo diese Sage in phantastische Aeußerlichkeiten verläuft, welche den Grundgedanken nur schief darstellen. Durch das Bestreben, ihn in diese bestimmten mystischen Ueberlieferungen mit Gewalt hinein zu zwängen, wird die Dichtung schwerfällig und unklar, und die geniale Manier, formlos in grandiosen Skizzen zu zeichnen, thut das ihrige, den Gedankengang schwer verständlich und die anspruchsvollen Fragmente ungenießbar zu machen. Der Immermannsche „Merlin“ ist eine großartige Apotheose der romantischen Ironie, welche die Verkehrung alles menschlichen Strebens in sein Gegenteil dämonisch-triumphierend feiert. So ruft Satanas:

„Aber das bleibt haften
Groß, unbeugsam, stier:
Sie wollten zu Ihm und sind bei mir.“

Nur geschieht dies durch kleine Mittel, und das ungeprägte Gedankenmetall kommt nicht in poetischen Kurs. Es sind maßlose Anläufe ohne Gestaltung. Gerade von solchen Tragödien des Gedankens verlangen wir mit Recht die klarste Faßlichkeit; denn eine Poesie, die auf Kommentare wartet, wie dies hier schon mit den Voraussetzungen der Dichtung der Fall ist, trägt den Mangel an selbstgenugsamer Vollendung deutlich zur Schau. Trotz dessen enthält der „Merlin“ bedeutende Einzelheiten, tiefe Gedanken in einfacher, prägnanter Form, erhabene Lakonismen eines scharfen und großen Verstandes, der hier nur eine unglückliche Ehe mit der romantischen Phantasterei eingegangen. So gemahnen uns diese riesig schroffen Gedanken wie erratische Blöcke, die, einer höheren geistigen Formation angehörig, in den Niederungen der Romantik liegen geblieben sind.

Auch die Lustspiele Immermanns kranken an romantischen Eigenheiten, die bei ihm am wenigsten erfreulich sind, weil ihm aller sprudelnder Humor fehlt, dessen üppiges Spiel allein für alle unkünstlerischen Lizenzen entschädigen kann. Bei Immermann ist die Satire wie bei jeder Verstandesbegabung vorherrschend. Solche Lustspiele, wie z. B. „die Prinzen von Syracus“ (1821), sind ganz im phantastischen Stile gehalten, aber ohne allen märchenhaften Reiz in Anlage und Ausführung, bloß um einige Charakterschematas mit Shakespeareschen Redensarten auszufüllen; und wenn

auch im „Auge der Liebe" (1824) mehr poetischer Gehalt, in den „Verkleidungen" (1828) eine besser durchgeführte Intrigue zu finden ist, so erheben sie sich doch nirgends über die Höhe jener zwitterhaften Komödien, die weder für die Kunst, noch für die praktische Bühne ergiebig sind.

Immermanns Verhältnis zur letzteren, wie es sich in seiner Düsseldorfer Direktionsführung bekundet, zeugt ebenso von tüchtigem Streben, wie von einer Unsicherheit des Experimentierens, die auch seinen eigenen dramatischen Arbeiten zu Grunde liegt. Wohl hatte er in seinem „Trauerspiel in Tirol" und in seinem „Alexis" dem Theater und der Darstellbarkeit Zugeständnisse gemacht, aber sie waren im ganzen ohne Erfolg geblieben, weil die Herbheit der Immermannschen Dichtweise kein Publikum fand. Sein Interesse für die praktische Bühne ist daher eher zu begreifen, als die Teilnahme Ludwig Tiecks, der sich ihr dramaturgisch mit großem Eifer zuwendete, während seine eigenen Schöpfungen sie vornehm ignorierten. Immermann suchte als Direktor die Bühne gleichzeitig für die feinen Kunstverständigen und für die große Masse anziehend zu machen, indem er der letzteren ihr theatralisches Lieblingsfutter vorwarf, während er die ersten mit einer Auswahl kunstsinniger Produktionen speiste. Es war gewiß ein auffallender Mißgriff, in dieser Weise ein Nationaltheater schaffen zu wollen, das durch solche exklusiven Unterschiede von hause aus unmöglich gemacht wurde. Hierzu kam noch, daß er für seine geistige Selekta die Stücke Tiecks und anderer Freunde zur Darstellung brachte, die in dramatischer Beziehung viel verfehlter waren, als die groben, aber spannenden Effektdramen, die das Volk anlockten. Das Ersprießliche seiner Direktionsführung lag daher weniger in ihren litterarischen Tendenzen, als darin, daß mit der Dramaturgie, besonders mit der Bildung der Schauspieler Ernst gemacht und der künstlerische Trieb zum Siege über den Schlendrian der Routine geführt wurde. In dieser Beziehung enthalten seine von Gustav von Putlitz herausgegebenen „Theaterbriefe" (1853) viel Interessantes.

Eine Episode in Immermanns litterarischer Thätigkeit bildet seine unerquickliche Fehde mit Platen, den er als einen „im Irrgarten der Metrik herumtaumelnden Kavalier" (1829) und auch noch später in seinem Märchen: „Tulifäntchen" (1830), das verhältnismäßig von allen seinen Schöpfungen noch die weichsten und lieblichsten Linien enthält, in verblümter Weise angriff. Man kann dieser Polemik beim besten Willen keinen tieferen prinzipiellen Gehalt unterschieben, da sich beide Dichter auf demselben Standpunkte befanden und sich von der Romantik loszuringen

suchten. Doch lag dieser Zündstoff mehr in ihren Persönlichkeiten, als in ihren Tendenzen. Immermanns schroffe, eckige, selbstbewußte Tüchtigkeit und Platens glatte, zierliche, eitle Gewandtheit waren zwei Charakterpole. Dort schien auf den ersten Anblick lauter Kern, hier lauter Schale zu sein; dort ein Gehalt, der es zu keiner Form, hier eine Form, die es zu keinem Gehalte bringen konnte. Daß dies im Grunde nicht der Fall war, hat uns die nähere Betrachtung beider Dichter gezeigt. Dagegen spielte noch der Gegensatz der Stände mit hinein, der Haß des Bureaukraten gegen den Kavalier, des festsitzenden, die Stunde einhaltenden, an Pünktlichkeit und ein bestimmtes Maß der Arbeit gewöhnten Beamten gegen den umherirrenden, freibeweglichen, der süßen Muße nach Belieben pflegenden Grafen. Die Berechtigung des Angriffs lag für Platen in Immermanns romantischen Unarten, für Immermann in Platens dilettantischer Formenschwelgerei, die eben auch eine romantische Unart war. Doch war die letztere für schöne Bildung der Sprache gedeihlicher, als Immermanns absichtliche Schroffheit der Diktion, und man muß fast Platen Recht geben, wenn er von Immermanns Dramen sagt:

„Der langen Weile nie versiegender Quell entspringt,
Wo nur den Boden stampfen mag dein Pegasus,
Wie Holperpflöcke pflanztest deine Verse du,
Auf daß du selbst im Rausche drüber stolpertest!"

Eine neue Epoche in der Entwickelung Immermanns bezeichnen die beiden Romane: „die Epigonen" (2 Bde., 1836) und „Münchhausen" (4 Bde., 1838—39), eine Geschichte in Arabesken, die ihm zuerst eine Volkstümlichkeit verschafften, über deren Mangel er sich bisher mit den meisten romantischen Größen trösten mußte. Wie Tieck in seinen „Novellen", griff Immermann in diesen Romanen in das moderne Leben hinein, angeregt durch die Produktionen der jungdeutschen Epoche, in welche der Zeit nach seine letzten Romane fallen. Doch während in den jungdeutschen Werken sich ein zukunftsvoller Drang in wilder, unklarer Gährung offenbarte, konnte Immermann seinen Mißmut an Gestaltungen und Aeußerungen des modernen Lebens nicht bewältigen, das schon Tieck mit ironischer Feindlichkeit aufgefaßt hatte, und so wies sein Weltschmerz auf eine größere Vergangenheit zurück, der die Gegenwart nicht würdig sei, die Schuhsohlen zu lösen. Er bezeichnete die ganze Epoche als eine Epoche der Epigonen, eine Epoche der Erb- und Nachgeborenschaft, voll hohler Meinungen und kräftiger Redensarten, und dies Vabanque aller Persönlichkeiten und Interessen, diesen Auflösungs- und Verwesungsprozeß der Zeit suchte er in Gestalten festzubannen, die man nur bezeichnen kann als moderne Kultur-

fratzen. „Die Epigonen“ und der „Münchhausen“ stehen auf dem Boden derselben Anschauung, nur daß die Poesie der Verzweiflung, die in „den Epigonen“ unbedingt herrscht, im „Münchhausen“ gebannt wird durch eine hoffnungsvolle Oase in der Wüste, die der Dichter in der starren und festen Naturkraft des westfälischen Volksschlags entdeckt hatte. Er wollte damit die von jeder Sophistik und dem riesigsten geistigen und industriellen Lügenschwindel zersetzte Zeit auf einen kräftigen, poetischen Verjüngungsquell hinweisen, aus dem auch bald eine dienstbeflissene Jüngerschaft bis zum Ueberdrusse schöpfte. Der Stil, in welchem er die moderne Zerklüftung schilderte, war fest, markig und gediegen, die Satire scharf und eindringlich und die frischen Lebensbilder, die er im „Münchhausen“ neben raffiniert-verlogene Zustände stellte, von solcher Plastik und saftigen Wahrheit, daß sie sowohl weitere Kreise fesseln, als auch verkehrte Richtungen zur Besinnung bringen mußten. Dennoch haben diese Werke viel Unerfreuliches, was einer frischen Dichterkraft fern liegt. Die „Epigonen“ sind ganz ein Produkt der Reflexion und von der Krankheit, die sie schildern, angesteckt. Man sieht nirgends, daß der Dichter freiere Perspektiven eröffnet, daß er über den geistigen Patienten steht, welche das Spital der „Epigonen“ bevölkern; höchstens entdeckt man die Züge einer verbissenen Resignation. Man fragt sich, warum der Dichter nur Thoren in der Welt sieht und in der Thorheit selbst nie einen Auswuchs gesunder Kraft, sondern stets die Erkrankung aus vollkommenster Schwäche. So schildert er die Lächerlichkeiten der alten Burschenschaft, ohne im entferntesten anzudeuten, was sich auch Frisches und Erfreuliches an sie knüpft. Der kalte Mißmut führt die Feder und hat selbst die Kunst des Kontrastes verlernt. An keiner Gestalt nehmen wir ein warmes Interesse — können wir es an dem Dichter selbst nehmen, der, bei aller Klarheit der Schilderungen, bei aller Objektivität und epischen Vortrefflichkeit der Darstellung, doch nur wie Luther sein Tintenfaß an die Wand wirft und schwarze Flecke macht, obgleich der Teufel allein in seiner eigenen Hypochondrie sein Wesen treibt? Der Dichter bleibt immer von dem finstern Geiste der Merlin-Mythe befangen. Wie Hoffmanns Heiliger „Serapion“ ist, der Gott des Wahnsinns, so ist „Merlin“ der unheimlich lächelnde Schutzpatron der Immermannschen Dichtungen, der sich am Zerreibungsprozesse der Gestalten und Ideen erfreut und den Widerspruch zeigt in seinem auflösenden, nicht in seinem forttreibenden und Leben zeugenden Wesen. Es bleibt immer mißlich, an einem einzelnen Bildungsgange den Bildungsgang der ganzen Zeit nachweisen zu wollen, denn die einzelne Persönlichkeit ist an ihre individuellen Bedingungen gebunden, und jede andere Mischung derselben giebt einen andern Niederschlag.

Mindestens muß der Träger solcher Entwickelung eine weltoffene Empfänglichkeit besitzen, wie Goethes „Wilhelm Meister"; aber der Epigone Hermann ist eine innerlich fertige Natur, die bei aller Zerfahrenheit und Hingabe an das bunteste Vielerlei der Existenz doch geistig abgeschlossen über allem steht. Er läßt sich daher nicht ernstlich mit den Dingen ein, sondern wird von ihnen hin und her gezerrt. So bleibt die Versöhnung am Schlusse eine äußerliche. Denn nachdem der Dichter große Gegensätze der Zeit, den Feudalismus und die Industrie, in den Kampf geführt, läßt sich dies nicht in so individueller Weise lösen, daß der Held heiratet, einen Grundbesitz übernimmt und dabei die Fabriken und Industrieanstalten aufhebt, die sich auf demselben befinden. Er hätte sie eben so gut bestehen lassen können, das wäre ohne Frage vernünftiger gewesen. Es ist für solche Probleme in individueller Fassung kein genügender Schluß zu finden. Wilhelm Meister heiratet und wird Chirurg; Albano heiratet und wird Reichsfürst; Hermann heiratet und wird Gutsherr. Wenn solche großangelegte Entwickelungen damit enden, womit andere gemütlich ohne alle Entwickelung anfangen, so ist es schade um die Masse verpuffter Genialität. Doch soll uns der Dichter wenigstens für seinen Helden insoweit interessieren, daß sein Schicksal uns Anteil einflößt. Dies ist Immermann ganz mißlungen; selbst sein Flämmchen, ein verspätetes, romantisches Irrlicht, ist ohne poetischen Schimmer. Die phantastisch beleuchtete Wolke der romantischen Ironie verdickt sich nebelgrau in der frostigen Atmosphäre des Immermannschen Verstandes und prasselt dann als satirischer Hagelschlag auf alle modernen Zustände nieder.

Diese Satire, welche in „den Epigonen" Pietismus, Demagogie, verfehlte pädagogische Tendenzen mit treffender Schärfe angreift, aber als eine im ganzen latente Macht überall die poetische Harmonie zerreißt, hat in den Arabesken des „Münchhausen" einen selbständigen Platz eingenommen und daneben die liebevolle Pflege poetischer Gestalten freigelassen. Dies ist ohne Zweifel ein Fortschritt, der gute Früchte getragen hat. Die Satire in „Münchhausen" ergeht sich in behaglicher Breite, welche oft an die Swiftsche Manier erinnert und in der Ausführung des Einzelnen künstlerische Vollendung erreicht. Die Thorheiten der Zeit werden mit scharfem Blicke gegeißelt; nur sind die litterarischen Tendenzen überwiegend, bei denen sich Immermanns starre Sonderstellung und stolzes Bewußtsein zu sehr geltend machen. Vortrefflich durchgeführt ist besonders die Helikonische Ziegenepisode und der Weinsberger Poltergeisterlärm. Weniger glücklich ist die Satire auf Raupach und den Fürsten Pückler. Die Episode des westfälischen Bauernlebens mit dem markigen Charakter des

Schulzen und der reizenden Liebesgeschichte von Oswald und Lisbeth ist als festes, geschlossenes, durchweg objektives Gegenbild gegen die subjektiv gehaltene Satire mit Recht viel gepriesen worden. Sie zeugt von großer, realistischer Tüchtigkeit im Zeichnen und Malen. Die mannhafte Charakterfestigkeit des Dichters hat sich in diesem Dorfschulzen ein besseres Denkmal gesetzt, als in seinem Karl und Peter dem Großen. Doch ist die Homerische Objektivität in einzelnen Stellen übertrieben; denn eine solche mechanische und technische Detailmalerei, wie sie z. B. gleich der Anfang der Idylle zeigt, fällt aus aller Poesie heraus. Der arkadisch-heitere Charakter der Idylle ist hier weniger verfälscht, als in den späteren Dorfgeschichten. Wenn indes der Dichter in der frischen, von Tendenzen unberührten Volkskraft mit provinziellem Gepräge nicht bloß ein Gegenbild gegen die von modernen Tendenzen zerfressenen Zustände aufstellen, sondern in ihr gleichsam den Lebensquell der Wiedergeburt aufzeigen wollte, so ist dies wohl nur ein Mißgriff zu nennen, da große Lebens- und Gedankenbewegungen den Regulator in sich selbst tragen und ihn nicht aus so äußerlichen Zuständen entnehmen. Aber gerade der Sinn für die Bedeutung geschichtlicher Entwickelungen fehlt Immermann, der über dem Anstaunen vergangener Größen und Verhältnisse die frische Freude an der Gegenwart verloren. Ein Dichter ohne diesen prophetischen Herzschlag ist immer der Gefahr ausgesetzt, geistig zu verkümmern. Immermann bezeichnet die Wendung der Romantik zu modernen Tendenzen; aber die griesgrämige Manier seiner runzelvollen Weisheit blieb epigonenhaft, als sie Epigonen schilderte, während aus dem Drange und Sturme der modernen Gährung eine frische Schar talentvoller Progonen auftauchte, welche den Nerv des Fortschritts in sich trug und die Romantik überwand, indem sie ihre berechtigten Momente in die neuen Schöpfungen aufnahm.

Ende des ersten Bandes.

Breslau, Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenschule).

Inhalt des ersten Bandes.

Erster Teil.

Die Klassiker.

Zweiter Teil.

Die Romantiker.

Die deutsche
Nationallitteratur
des neunzehnten Jahrhunderts.

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolf von Gottschall.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Zweiter Band.



Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1881.

Dritter Teil.

Die Modernen.

Erstes Hauptstück.

Deutsche Originalgeister und die jungdeutsche Sturm- und Drang-Periode.

Erster Abschnitt.

Wesen und Bedeutung der modernen Poesie. Die Juli-Revolution und der deutsche Liberalismus.

Liberale Tendenzen der Geschichtsschreibung. Rotteck, Welcker.

Es wird immer mißlich erscheinen, in dem kurzen und naheliegenden Zeitraume einiger Dezennien markierte Abschnitte des geistigen Lebens anzunehmen. Dennoch kann niemand verkennen, daß die deutsche Litteratur seit 1830 ein wesentlich neues Gepräge trägt und wenn auch weder das klassische, noch das romantische Element in ihr erloschen ist, so steht doch die Mischung beider unter einem neuen Bindungsgesetze. Indem diese neueste Litteratur zu ihrem materialen Prinzip das moderne Leben, seine Ideen und Interessen erhebt, hat sie gleichzeitig die antikisierende Richtung der Klassiker, wie die mittelalterliche der Romantiker überwunden und das volkstümliche Streben der letzteren erst zu wahrhaftiger Existenz gebracht. Natürlich waren die geistigen Lebens-Elemente der Neuzeit schon in unseren Klassikern, in Goethe, Schiller und Jean Paul, ebenso, wenn auch in trübster Gestalt, in den Romantikern vorhanden; aber der geistige Entwickelungsprozeß besteht eben darin, sie mehr und mehr aus fremdartiger Mischung zu befreien und in eigenster Gestalt aufzufangen und festzuhalten. Daß viele klare und trübe Strömungen aus dem Reiche der Klassizität und Romantik noch selbständig und unvermischt im modernen Lebensstrome fortfluten, ist bei der Nähe der Zeit eben so wenig zu verwundern, wie die Heilsamkeit der klassischen Tradition und selbst der romantischen Emanzipation der Phantasie zu verkennen; aber es würde von wenig Instinkt und analytischer Schärfe zeugen, wenn man über dieser sich vor-

drängenden geistigen Verwandtschaft die scharfen Grenzscheiden übersehen wollte, welche eine neue geistige Epoche von der vergangenen trennen. Diese neue Epoche hat erst begonnen und ist in einen Knäuel von Reaktionen verstrickt, aber sie hat trotz dessen schon viel Erfreuliches und Bedeutendes hervorgebracht. Wenig fruchtbringend ist die Vornehmheit, welche ihre Existenz ignoriert, oder der Mißmut selbst moderner Kritiker, der sich nach dem Verkommen einzelner verheißungsvoller Blüten dazu neigt, ihr den Charakter des Epigonenhaften aufzudrücken. Ihre Existenz anzuerkennen, auf ihre gesunden Triebe, auf ihre der Sonne der Zukunft zugewendeten Blüten hinzuweisen, aus der Verworrenheit der Tendenzen den Zug geistiger Einheit hervorzusuchen, sich in die Mannigfaltigkeit ihrer Leistungen liebevoll zu versenken: das scheint uns die würdigste Aufgabe des modernen Litterarhistorikers, die einzige Art und Weise, in welcher er der Litteraturgeschichte der Zukunft vorarbeiten kann.

Unsere klassische Litteratur hatte vorwiegend den Anstrich einer gelehrten Poesie und verdankte ihre Volkstümlichkeit nur der gewaltigen Macht der Genies, die sie schufen. Die Romantik suchte ihr gegenüber nach einem volkstümlichen Inhalte, doch griff sie fehl, indem sie denselben in den Schöpfungen mittelalterlicher Poesie, in Neudichtungen im mittelalterlichen Geiste zu finden glaubte, da diese Volkstümlichkeit selbst eine gelehrte war, und der germanistische Charakter dieser Gelehrsamkeit dem Volksbewußtsein die wissenschaftlichen Vermittelungen keineswegs ersparen konnte. Wenn eine Volkspoesie, die instinktmäßig produziert, bei den gebildeten Nationen unseres Jahrhunderts nur einen untergeordneten Wert beanspruchen kann, indem bei ihnen selbst der Instinkt von den Einwirkungen der allgemein geistigen Atmosphäre beherrscht wird und nur reproduziert, was ihm poetisch angeflogen ist, so kann die Bedeutung der modernen Volkspoesie nicht in dieser bewußtlosen Entstehungsweise, sondern nur in einem Inhalte liegen, der die Geister und Gemüter der Nation beschäftigt, und in einer Form, welche gefügig und geschmeidig ist, diesen Inhalt in sich aufzunehmen und sich dem empfänglichen Sinn ohne alle Kommentare einzuschmeicheln. Diese beiden Bedingungen hatten weder die romantische, noch die klassische Poesie vollkommen erfüllt. Darin lag der Ausgangspunkt für die Notwendigkeit einer neuen, litterarischen Bewegung, welche zugleich alle geistigen Gestalten in sich aufnehmen mußte, die der rastlos fortarbeitende Weltgeist auf seiner Bahn als Merkzeichen der Entwickelung zurückgelassen. Das Moderne, das *materiale* Prinzip der neuen Poesie, erschöpfte daher die ganze geistige Lebensatmosphäre der Neuzeit und trat die Erbschaft alles dessen an, was die Wissenschaft, die Gesellschaft, der

Staat und die Kirche in den gewaltigen Umwälzungen dieses Jahrhunderts erzeugt und hinterlassen, sagte sich von der kunstvollen klassischen, von der träumerischen romantischen Mythe los, ohne weder das klassische Ideal der Humanität, noch das romantische der phantasievollen Innerlichkeit zu verleugnen, sondern indem es jenes aus seiner olympischen Hoheit zur Wahrheit in allen Lebensverhältnissen, dieses aus seinen subjektiven Marotten zur Zucht und seelenvollen Unterordnung unter das höhere Allgemeine zu bestimmen suchte. Der auf sich selbst stehende Menschengeist ist der Heros dieses modernen Ideals; der unendliche Reichtum der Erscheinungswelt sein unerschöpflicher Stoff. Kein Zeitalter der Geschichte ist ihm verschlossen, die Welt steht ihm offen. Diese Masse des Materials würde erdrückend sein, wenn der Instinkt des modernen Geistes nicht als tot und bedeutungslos fortwerfen müßte aus der unbegrenzten Fülle, was ihm widerspricht oder ihn nicht berührt. So muß die Vergangenheit von ihm wiedergeboren, das allgemein Menschliche von den Schlacken der historischen Partikularität geläutert werden. Nur der Tiefblick des Genius erkennt die ewige Bedeutung aus der vergänglichen Schale heraus und wählt aus jeder Zeit, was allen Zeiten angehört. Es gehört daher wahrhafte Begabung dazu, die Vergangenheit im Sinne des modernen Ideals zu erfassen, in welchem erst das allgemein Menschliche zu seinem vollen, ungetrübten Rechte kommt. Die Gegenwart aber und die nächstliegende Zeit bietet von selbst den angemessenen Stoff dar, in welchem sich der moderne Geist volkstümlich bethätigen kann.

Wenn so das materiale Prinzip zweifellos dasteht: so muß das formale sich erst durch mancherlei Schwankungen und Gährungen durchkämpfen. Die romantische Willkür der Phantasie muß verworfen werden; denn sie kann es weder zu Kunstschöpfungen bringen, noch in ihren traumhaft zerfließenden Nebelbildungen, in dieser Dämmerung von Mythe, Märchen und Vision, den Menschen und die Welt in klarer Gestalt erfassen. Die moderne Poesie knüpft daher an die klassische Tradition wieder an, welche von der Romantik unterbrochen worden. Die Romantik hatte alle Kunstgattungen vermischt und im Stile des Polonius lyrisch-episch-idyllische Tragikomödien geschaffen. Die moderne Poesie kehrt zur Autorität Lessings zurück, welche eine scharfe Sonderung der Künste und der poetischen Gattungen verlangt. In ihrer ersten Gährungsepoche, welche von 1830 bis 1840 geht, ist sie noch von romantischen Einflüssen beherrscht; das moderne Ideal ist noch eine Tendenz, die in glänzenden Aphorismen, in kritischer Novellistik, in produktiver Kritik, in formlosem Sturm und Drang, kurz in der ganzen romantischen Weise verfolgt wird, und nur die Lyrik

zeigt die Anfänge selbständiger Bildung; aber seit 1840 sondern sich die Gattungen, die geistige Gährung gewinnt einen künstlerischen Niederschlag, die Lyrik nationale Bedeutung, das Drama wendet sich dem Theater wieder zu. Die Litteratur strebt im edelsten und verständigsten Sinne nach Volkstümlichkeit. Wir können daher von 1840 ab die einzelnen poetischen Gattungen in selbständiger Entwickelung verfolgen. Indessen hindern zahlreiche ungünstige Einflüsse noch die Sicherheit des Stiles und die unbezweifelte Anerkennung der nationalen Bedeutung der neuesten Litteratur. Die alten Richtungen drängen sich noch in herber Einseitigkeit, bewundert von vielen, mitten durch das moderne Leben; sie rufen Nachdichtungen und Studien hervor, welche auf die ganze Zeit den Schein des Epigonentums werfen; die Masse des zu Tage liegenden Stoffes verlockt den prinziplosen Dilettantismus, und die industrielle Ausbeutung der Litteratur verengt den bedeutenden Talenten die Bahn; die Hast der Aneignung und der prickelnde Reiz momentaner Geltung kehrt das Tendenziöse hervor, und seine schroffe Fassung ruft Staat und Kirche gegen die Litteratur in die Schranken; der Mangel durchgreifender kritischer Autoritäten bewirkt eine Anarchie des Urteils, welche durch die Einseitigkeit „Lorberflechtender" Parteien, durch scharfe provinzielle Sonderungen, durch die schroffe Trennung von Nord und Süd noch erhöht wird, und so scheint sich die Litteratur in Litteraturen aufzulösen, und in einem Wirbel von Talenten jedes Maß und jede Geltung verloren zu gehen. Doch trotz dieser Uebelstände, die dem einzelnen den Heroismus des Kampfes und oft der Resignation auferlegen, geht die Litteratur in massenhaftem Frontmarsche einen bedeutsamen Gang; der Ausdauer tüchtiger Naturen gelingt es, sich durch alle Anfeindungen des Skeptizismus, der sich teils als pedantische, teils als frivole Kritik, als Unglauben an die Berechtigung der Poesie in unserer Zeit oder an die produktive Kraft dieser Generation zu erkennen giebt, zu einer, wenn auch bedingten, allgemeinen Anerkennung Bahn zu brechen.

Unsere Aufgabe ist es zunächst, die moderne Sturm- und Drangepoche der jungdeutschen Gährung und ihre Voraussetzungen zu schildern. Da diese Epoche fast instinktiv die politischen und sozialen Erscheinungen in unausgegohrener Poesie zu flüchtigen Gestalten zusammenballte, da sie besonders an einzelnen bedeutsamen Charakteren des öffentlichen Lebens den geistigen Prozeß des Jahrhunderts nachzuweisen suchte: so geht ihr Inhalt fast ohne Rest in den gegebenen großen Typen der Zeit auf, und wir müssen diesen geistigen Persönlichkeiten und Ereignissen, zu deren Auslegern sich die jungdeutschen Autoren machten, vor allem unsere Aufmerk-

samkeit zuwenden. Und in der That, wenn wir die Juli-Revolution und die Hegelsche Philosophie, die Weltfahrten eines Pückler-Muskau, die biographischen Marmordenkmale eines Varnhagen, das Herüberwirken der großartigen Zerrissenheit eines Lord Byron und der psychologischen und sozialen Anatomie einer George Sand, die Orakel einer Rahel und Bettina näher ins Auge gefaßt haben, so befinden wir uns im geistigen Mittelpunkte der jungdeutschen Epoche, haben ihren ganzen Inhalt so erschöpft, daß uns nur die Verschiedenartigkeit der Auffassung je nach dem Typus der gährenden jungen Talente und die individuelle Bedeutung derselben, wie sie sich in den einzelnen Werken offenbart, zu skizzieren übrig bleibt. Was indes die Hegelsche und die moderne Philosophie selbst betrifft, so ist ihr Einfluß so tief und weit über diese Epoche hinausgreifend, daß wir ihrer Entwickelung eine besondere, eingehende Abteilung dieses Werkes widmen und uns daher hier mit allgemeinen Andeutungen und der Vorwegnahme bedeutsamer Einzelnheiten begnügen müssen.

Der Zusammenhang der Litteraturgeschichte mit der Weltgeschichte ist in seinen großen Freskoumrissen ebenso wenig zu leugnen, wie im schlagenden Zusammentreffen einzelner Thatsachen. Dennoch würde es eine bedenkliche Einseitigkeit verraten, wenn man die eine ganz auf die andere visieren und verkennen wollte, daß, wie der Staat, so auch die Litteratur eine selbständige Entwickelung hat, welche nicht einmal in ihren Anfangs- und Endpunkten mit großen Geschichtsereignissen zusammenfällt. So ist die Entwickelung der romantischen Richtung aus der klassischen von historischen Voraussetzungen fast ganz unabhängig, wenn sie auch in ihrem Verfolge durch die Unterdrückung Deutschlands zu einer immer mehr patriotischen Wendung bestimmt wurde. Diesen Patriotismus hat aber Körner, der mit der Romantik in gar keiner Beziehung stand, viel vollgiltiger und anerkannter ausgesprochen, als etwa Kleist und Fouqué. Bedeutender war der Einfluß einer im ganzen fernliegenden Erscheinung, wie die Juli-Revolution auf die deutsche Litteratur und besonders für den Bruch mit der Romantik, weil sie selbst diesen Bruch mit ihr, die sich in Frankreich als heilige Restaurationspolitik verkörpert hatte, darstellte. Sie war daher nicht ein mächtig und drangvoll in die nächste Nähe gerücktes Geschichtsereignis; sie war mehr ein elektrischer Schlag der Tendenz, der eine Poesie der Tendenzen wecken mußte, die schon vorher weit verbreitet in der Luft steckte.

Die europäische Atmosphäre war mit vielen ungesunden Dünsten geschwängert, welche die Stagnation eines langen Friedens darin angesammelt hatte. Man zehrte an den Reminiscenzen der Vergangenheit;

man schien auf die Zukunft zu verzichten. Die französische Revolution und das Napoleonische Weltregiment hatten die Schöpfungskraft des geschichtlichen Geistes in so großartiger Weise an den Tag gelegt, die äußern und innern Verhältnisse der Staaten so gewaltsam über den Haufen geworfen, daß sich die Völker nach Ruhe zu sehnen schienen, und das Friedensfürstentum der heiligen Allianz anfangs freudig begrüßt wurde. Doch als die Diplomatie begann, den Besitzstand der Fürsten zu regeln, ohne die Interessen der Völker zu befragen, und mit übertriebener Angst vor geistiger Regsamkeit, deren vulkanische Wirkungen noch schreckhaft vor den Gemütern standen, alle Strömungen in das engste Bett einzudämmen; als die Jugend, die Zukunft, der Fortschritt zu Verbrechen gestempelt wurden: da bemächtigten sich Mißmut und Unzufriedenheit aller strebenden Geister, und es begann gegen die allgemeine Restauration in Staat und Kirche, Recht und Sitte, teils in geheimen Bündnissen und Verschwörungen, teils in wissenschaftlichen Doktrinen eine heftige Opposition. Die Verstimmung über die Thatlosigkeit der Zeit, über die Geistlosigkeit und Unproduktivität der reaktionären Richtungen, über die mumienhafte Erstarrung des europäischen Lebens gewann in den begabtesten Geistern jenen zwischen blasierter Weltmüdigkeit und polemischer Verbitterung schwankenden Ausdruck, der in der poetischen Gestalt Lord Byrons typisch geworden ist. Der englische Spleen, die Sucht nach Originalität, die kühnste Mischung von Lebenslust und Lebenssattheit, die Verzweiflung im Rausch und der Rausch in der Verzweiflung, die Sinnlichkeit ohne Frische und doch voll Trotz gegen die Prüderie, die Persönlichkeit in keckster Opposition gegen soziale Schranken und doch ohne eigenen Halt vereinigten sich mit einem Talente voll seltener Energie, von glühendstem Kolorit, von bitterster Schärfe, von großer Grazie rhythmischen Schwunges und seelenvoller Gedankenbewegung. Die Kontraste dieses Talentes waren zu bedeutend, um sich in großen Schöpfungen zu künstlerischer Harmonie zu verschmelzen; aber seine dämonische Erscheinung war ein gewaltiges Ferment dieser Epoche, und als die Vulkane der Geschichte erloschen schienen, that sich hier ein geistiger Vulkan auf, der neue Erschütterungen verkündete. Der Haß Altenglands gegen Napoleon sprach sich in Byrons glühenden Oden aus; aber nicht geringer war seine Verachtung der europäischen Befreiungshelden, eines Wellington und Blücher, und in seinem „ehernen Zeitalter" geißelt er den Kongreß von Verona und seine fürstlichen Repräsentanten mit maßlosem Hohne. Hier und in seinem „Don Juan" wird dieser Hohn zermalmend, wenn er das menschenschlachtende Kosakentum mit seinem koketten Bildungsfirnisse und die blutige Glorie eines Suwarow verspottet.

Dagegen loderte Byrons poetische Sympathie für alle unterdrückten Nationen, für alle nationalen Befreiungskämpfe in hellen Flammen auf. So trat er für Italien und Hellas selbst mit seiner eigenen Persönlichkeit in die Schranken. Der Sinn für geschichtliche Größe und geschichtliches Leben vereinigte sich bei ihm mit der Sehnsucht nach Thaten, und für diesen erstickten Thatendrang der Restaurationsepoche und alle seine Reflexerscheinungen in Kopf und Herz, für alle Blutstockungen im Geäder dieser Zeit hat er den mächtigen geisterbeherrschenden Ton angeschlagen*).

War der Thaten- und Freiheitsdrang des Engländers kosmopolitisch, über Europa hinübergreifend und selbst die großen Geister Nordamerikas beschwörend, so blieb er in Frankreich nationalpatriotisch, von den Reminiscenzen der jüngsten, großen Vergangenheit zehrend; und die jugendliche Lebendigkeit des von solchen Traditionen genährten französischen Geistes konnte die diplomatischen Einschränkungen, das systematische Zurückschrauben auf politische Zustände, deren Hassenswürdigkeit die großen Weltbewegungen erzeugt hatte, nicht ertragen. So riefen die verhängnisvollen Ordonnanzen Karls X. die Julirevolution, den Sturz des Systems und der Dynastie hervor und begründeten an der Stelle des göttlichen Königtums und der grundsätzlichen, auf Adel und Kirche gestützten Herrlichkeit der Legitimität ein klug balancierendes bürgerfreundliches Regiment auf konstitutioneller Grundlage. Die noch unvergessene Größe und europäische Bedeutung Frankreichs machte die Wirkungen dieses Umsturzes für alle Staaten empfindlich. In Deutschland bot der Konstitutionalismus, in so weit er infolge der Bundes- und Wiener Schlußakte eingeführt war, ein freudloses Bild wenig ersprießlicher Streitigkeiten der Staatsgewalten, die durch sein Schaukelsystem in beständiger, doch mehr mechanischer Bewegung gehalten wurden. Die formellen und noch dazu erfolglosen Debatten absorbierten eine geistige Thätigkeit, der es an Stoff und allgemeinem Interesse fehlte, und die durch hundert Rücksichten an der Fortbildung der Verfassungen gehindert wurde. Nur in wenigen Ländern wie in Baden zeigte das öffentliche Leben frische Entwickelung und nahm einen Anlauf zur Bildung jener politischen Charaktere, die als Führer der öffentlichen Meinung, Helden des Bürger- und Volkstums und Vertreter liberaler Ideen die konstitutionelle Münze erst in Kurs setzten. Die Julirevolution schien auch in Deutschland der konstitutionellen Partei, wenigstens in den Staaten zweiten und dritten Ranges, zum Siege zu verhelfen. Zu ihren Führern gehörte vor allem Karl von Rotteck (1775—1840), badischer

*) Vergl. Porträts und Studien von Rud. Gottschall. Litterarische Charakterköpfe. Erster Band: „Lord Byron und die Gegenwart“.

Deputierter und Professor, eine tüchtige Persönlichkeit, Repräsentant des loyalfreisinnigen Staats- und Weltbürgertums, des Vernunftrechts gegenüber dem mystisch-historischen, einer gesunden, aber nicht tiefgreifenden Aufklärung, Gegner aller Tradition und Spekulation und Historiker mit liberalen Tendenzen. Die Bedeutung seines Charakters gewinnt, wenn wir in ihm den ersten Typus einer praktisch-eingreifenden und volkstümlichen Gelehrsamkeit, den Bund der Wissenschaft und des Lebens, ihren Uebergang aus der Aula auf das Forum begrüßen. Die tüchtige Gesinnung eines Justus Möser schien wieder auferweckt. Das Schicksal der Vorkämpfer des Liberalismus, Bürgerkronen und Pokale auf der einen, Pensionierungen und Nichtbestätigungen auf der andern Seite, ein Schicksal, das es zu keinem tragischen Schwunge, wohl aber zu bürgerlich-gemütlichen Rührungen und Begeisterungen brachte und im Konflikte zwischen der Gesinnung und dem Gehalte aufging, traf Rotteck in Deutschland zuerst in einer Aufsehen erregenden Weise und nächst ihm seinen Freund Welcker (1790—1869), den begeistertsten Doktrinär des Liberalismus, von einer warmen, heftigen, oft geifernden Loyalität eines auf das Vernunftrecht begründeten Patriotismus, der die Tribüne zum Katheder und den Katheder zur Tribüne machte, mit einer in allen Paragraphen festen Ueberzeugung und einer unerschütterlichen Redlichkeit. Während Rotteck starb, ehe der Fortgang der politischen Bewegung sie aus einer konstitutionellen zu einer konstituierenden machte, wurde Welcker noch in die Revolutionen von 1848 mit verwickelt und trat natürlich auf die Seite der gemäßigten Parteien. Rotteck und Welcker setzten ihren Tendenzen im „Staatslexikon“ (15. Bde., 1834—44, 3. Aufl. 1856—66) ein dauerndes Denkmal, indem in diesem Werke alle politischen Fragen vom Standpunkte des Liberalismus, aber mit eingehender Gründlichkeit historischer Untersuchungen behandelt wurden. Doch noch bedeutsamer für die Physiognomie der Zeit war das Auftreten Rottecks als Historiker; denn in seiner „Allgemeinen Geschichte“ (9 Bde., 1813—27) machte er zum erstenmale den Versuch, die ganze Weltgeschichte mit der Fackel des Liberalismus und der vernunftrechtlichen Ideen zu beleuchten, denselben Maßstab an das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit anzulegen, Demosthenes und Philipp, Brutus und Cäsar, Robespierre und Napoleon vor das Forum der badischen Linken zu zitieren. Man wußte nicht, sollte man die Dehnbarkeit oder Gewaltsamkeit dieses Maßstabes mehr bewundern; doch konnte dem geistigen Charakter und der Entwickelung der einzelnen Geschichtsepochen nicht ihr Recht widerfahren, indem es dem Historiker weniger auf ein plastisches Herausstellen ihrer Eigentümlichkeiten ankam, als auf eine

rhetorisch-plaidierende Advokatur bestimmter politischer Abstraktionen. Wie Leo das feudale Prinzip, das er der Neuzeit aufdringen wollte, schon im Altertume aufzuspüren suchte und, was nur nach ständischer Gliederung schmeckte, mit apostolischem Feuereifer verteidigte, mochte dasselbe auch den dunkelsten und bedeutungslosesten Zeiten des Staatslebens angehören; wie er die Verbrennung Servets durch Calvin als eine rühmenswerte That verherrlichte und überhaupt die Weltgeschichte vom Standpunkte eines renommistischen Fanatismus aus schrieb: so suchte Rotteck mit Vorliebe überall den verwandten Pulsschlag der liberalen Tendenz und zog die geschichtliche Größe, die nicht in seine Rubriken paßte, herunter von ihrem Piedestal. So wenig diese tendenziöse Färbung der Geschichtsschreibung dem Ideal derselben entsprach, so übte sie doch einen weitgreifenden Einfluß und eine heilsame Wirkung aus, indem sie die Stagnation, welche die bloße Gelehrsamkeit in den geschichtlichen Darstellungen hervorbringen mußte, durch die Wärme der Gesinnung und durch die praktische Bedeutung in Fluß brachte.

Zweiter Abschnitt.

Deutsche Originalcharaktere.

Alexander von Humboldt. — Wilhelm von Humboldt. — Fürst Pückler-Muskau. — Adalbert v. Chamisso. — Varnhagen v. Ense.

Die Ereignisse des Tages, welche die Geschichtsschreibung mit liberalen Tendenzen befruchteten, mußten die Litteratur aus dem selbstgenugsamen Kreise der Romantik hinaus in das öffentliche Leben drängen. Doch noch bedeutender wirkte eine Reihe von Persönlichkeiten, die teils ganz andere poetische Perspektiven in der realen Welt eröffneten, als sie die Traumwelt der Romantiker erschlossen hatte, teils den Zusammenhang der klassischen Ueberlieferung und des guten, von den Romantikern mißhandelten Geschmackes aufrecht erhielten, teils durch eine vielseitige, den Interessen des modernen Lebens zugewendete Beweglichkeit die Aufmerksamkeit der Nation fesselten.

Wenn wir hier zuerst den Nestor der europäischen Wissenschaft, Alexander von Humboldt (1769—1859), nennen, so liegt es keineswegs im Bereiche unseres Werkes, die Bedeutung dieses großen Gelehrten für die Wissenschaft auch nur skizzieren zu wollen; denn ein so umfassendes, über so lange Zeit, über alle Zonen hinübergreifendes Wirken, frucht-

bringend auf allen Gebieten der Naturwissenschaft, der Länder- und Völkerkunde, würde ein umfangreiches Nationalwerk zu vollständigster Beleuchtung brauchen. Doch die Anregungen einer solchen hervorragenden Persönlichkeit und ihrer Leistungen für das ganze geistige Leben der Nation entziehen sich unserer Betrachtung nicht. Unberührt von den mystischen Offenbarungen der Naturphilosophie und ihrer phantastisch schimmernden Weisheit, ging die Naturforschung in strikter Gediegenheit ihren festen Gang und bereicherte stets mit neuen, sicheren Resultaten die überlieferten Schätze des Wissens. Waren die wissenschaftlichen Reisen nach dieser Seite hin von den ersprießlichsten Folgen, so waren sie es noch mehr für die Bildung eines freien und großen Weltsinnes, für das Durchbrechen kleinstädtischer Schranken in Leben und Litteratur, für das Zerstäuben haltloser Phantasiegebilde und unfruchtbarer Theorien. Die romantische Naturpoesie schwärmte in den märkischen Kiefernwäldern umher — welch ein großartiger Horizont, welche Fülle von neuen Naturbildern that sich auf, seitdem ein Reisender, wie Alexander von Humboldt, mit diesem feinen Geschmacke für landschaftliche Schönheit, mit diesem geistvollen Formensinne, mit diesem Weltüberblicke voll glänzender Kombinationen, dem aus der Fülle von Lebensbildern das allgemeine Gesetz frisch wie ein neues Lebensbild entgegensprang, Asien und Amerika durchpilgert hatte! Dieser Heros des Wissens und Forschens, auf Indianerkähnen durch die Katarakten von Atures und Maypure schwimmend, durch die Llanos von Calabazo wandernd, die Cordilleren besteigend und den Ural und Altai, Höhen messend und Tiefen ergründend, die Südsee begrüßend vom Alto de Guangamarca und die chinesischen Militärposten am Dsaisansee — führte er nicht ein Wanderleben voll grandioser Poesie, gegen das die romantischen Wanderungen mit dem stereotypen deutschen Frühlinge, seinen Nachtigallen und Lerchen, mit den Raubschlössern und geisterhaften Burgfräuleins, mit den Wassernixen und Elfen recht liliputanisch zusammenschrumpften? Wie mußte der Mystizismus, der das Nächste verwirren wollte, vor dieser Klarheit, die das Fernste durchschaute, zurückweichen? Und wie die Naturanschauung Humboldts stets ins ganze und große ging und nie über dem einzelnen die Gesichtspunkte des allgemeinen Lebens vergaß, wie er neue Disciplinen, z. B. die Pflanzengeographie, schuf, in denen die Botanik in ihrer tellurischen Bedeutung aufgefaßt wurde, so wird das Gesamtbild seines Wirkens nicht einmal durch die vielseitigste Gelehrsamkeit erschöpft, sondern es tritt noch ein staats- und weltmännischer Sinn hinzu, der sich in großen Beziehungen heimisch fühlt und die Wissenschaft auf den Höhen der Gesellschaft heimisch macht, der eine akademische Anregung und Pro-

tektion ausübt, die man in Wahrheit eine europäische nennen kann. So blieb Humboldt für die Nachstrebenden eine Autorität von unbegrenzter Machtfülle, die auf keinem andern Dogma ruhte, als auf der anerkannten Bedeutung seines Wirkens. Für die Litteratur wurde diese Autorität noch besonders förderlich, indem Humboldt die Ueberlieferungen des Goethe-Schillerschen Kreises, dem er in lebendigem Verkehre angehörte, festhielt und verbreitete; und während die Romantiker die Poesie selbst durch Geschmacklosigkeiten nicht bloß der klassischen, sondern jeder ästhetischen Zucht entfremdeten, adelte Humboldt die Wissenschaft durch klassische Geschmacksbildung, durch einen Stil von maßgebender Gediegenheit und harmonischer Vollendung. So war er wie wenige berufen, die Naturwissenschaft im edelsten Sinne volkstümlich zu machen, sie von gelehrter Ausschließlichkeit zu befreien und als Ferment der allgemeinen Bildung weitesten Kreisen anzueignen. Es gehörte eine in ganz Europa anerkannte Gelehrsamkeit dazu, um von diesem Streben den Vorwurf des Dilettantismus abzuwenden. Eine großartige Auffassung, die das Detail ebenso beherrscht und lebendig zu machen, wie von ihm zu abstrahieren versteht, ein Stil, der ebenso wissenschaftlich angemessen, wie geschmackvoll gefugt und frisch und lebendig ist, ohne phrasenhaft und blumenreich zu sein, zeichneten schon „die Ansichten der Natur“ (2 Bde., 1808) aus; aber ein umfassendes physikalisches Weltgemälde entrollte erst der „Kosmos“ (3 Bde., 1845—1852), ein nationales Vermächtnis des greisen Gelehrten, in welchem alle Resultate seiner eigenen Thätigkeit, alle Errungenschaften der Naturkunde in neuerer Zeit zusammengefaßt, die harmonische Einheit des Alls als die belebende Macht in der Vielheit der Erscheinungen festgehalten wurde und ein tiefgebildeter, auch die Darstellungsform beherrschender Geist als der Ausleger der Schöpfungswunder auftrat.*)

Ein so hervorragendes Beispiel mußte Nachahmung wecken und die Naturwissenschaft, die bisher nur in kindischer, halb spielender Behandlung oder vom Gesichtspunkte derb praktischer Nützlichkeit aus dem Volke zugänglich gemacht worden, auf einer höheren geistigen Stufe volkstümlich machen. Der Einfluß auf das ganze geistige Leben, auf die poetische

*) Ein Bild des großen, in allen Zweigen der Naturwissenschaft heimischen Gelehrten, hat unter Mitwirkung zahlreicher Forscher, welche die ihrem Studium am nächsten liegende Seite seines Wirkens darstellten, Karl Bruhns herausgegeben: „Alexander von Humboldt“, eine wissenschaftliche Biographie (3 Bde., 1872). Der große Gelehrte war einer der unermüdlichsten und rücksichtsvollsten Briefschreiber, der auch dem Unbedeutendsten keine Antwort schuldig blieb. Es sind zahlreiche Briefsammlungen von ihm, mit Bunsen, Heinrich Burghaus, Gauß u. a. veröffentlicht worden.

Nationallitteratur konnte nicht ausbleiben. Die Breite und Fülle der Erscheinungswelt gab der Poesie einen unerschöpflichen Stoff; die neuen Entdeckungen der Wissenschaft ließen das Leben selbst in neuer Beleuchtung erscheinen; manches psychologische Rätsel wurde von der Physiologie gelöst; Mensch und Natur in innigem Zusammenhange wurden aus der alten magischen Beleuchtung herausgerückt; die Magie der realen Welt, aufgefaßt von gesunden, frischen, modernen Talenten, trat an die Stelle konfuser Inspirationen, und die Sphinx der Romantik mußte sich in den Abgrund stürzen. Welche Fülle neuer Anschauungen aus allen Reichen des Lebens bereicherte die darstellende Phantasie, und wie trieb diese Fülle wieder an zur Plastik und Objektivität! Welche Fülle neuer Motive für das Seelenleben gab die Anthropologie! Ueberall lichtete die Naturwissenschaft den Horizont und verscheuchte das Gewölk mystischer Tendenzen: eine Thatsache, die nur allen denen bedauernswert erscheinen konnte, welche den Wert des Lebens und der Poesie im Geheimnisvollen suchten, während doch nur der klare Inhalt von selbst die klare Form erschafft. So waren die Anregungen des „Kosmos“ unverloren auch für die Poesie, und die bis in die neueste Zeit hineinreichende Ausbreitung der naturwissenschaftlichen Bildung trug nicht wenig dazu bei, die moderne litterarische Richtung von den Nachkrankheiten der Romantik zu heilen und zu gesunder Gediegenheit zu läutern.

Nicht minder bedeutend, als die Wirksamkeit Alexanders von Humboldt, war die seines Bruders Wilhelm von Humboldt (1767—1835), von gleicher Weltweite und klassischer Gediegenheit, von gelehrter und staatsmännischer Tüchtigkeit. Wir haben die Beziehungen seines Jugendlebens, seine erste Entwickelung und die Eigentümlichkeit seines Charakters, wie er sich im Urteil freisinniger Freunde und Freundinnen spiegelt, bereits früher geschildert. Sein Name ist später den edelsten Traditionen der preußischen Geschichte gesellt. Humboldts Austritt aus dem Staatsministerium 1819 bezeichnet den Sieg der reaktionären Romantik über die weitsehende Freisinnigkeit, deren schöpferischen Kraft Preußen seine humanen Organisationen und die Großthaten der Befreiungskriege verdankt. Freilich ist nicht zu verkennen, daß dies tüchtige Wirken von einer praktischen Lebensauffassung begleitet war, welche in ihrer Originalität nicht frei war von dem diplomatischen Cynismus eines Gentz. Aber auf litterarischem Gebiete stand Wilhelm von Humboldt felsenfest im Andrange des romantischen Wogenschlages und seines phantastischen Schaumes, ein klassischer Geist, der den humanen Inhalt und die schöne Form als unvergängliche Tradition bewahrte, gegenüber der Barbarei der neuen Minnesänger und

Scholastiker und dem wirren Getümmel der Volks- und Naturstimmen. Von seinem lebendigen Umgange mit unseren Klassikern ist sein „Briefwechsel mit Schiller“ (1830 herausgegeben) ein bleibendes Denkmal. Nicht minder interessant ist sein Briefwechsel mit Goethe*), in welchem der lebendigste geistige Austausch herrscht und Humboldt über viele Gedichte und Dichtungen Goethes mit feinem Verständnis, bisweilen auch mit eingehender Kritik sich ausspricht. Seine „ästhetischen Versuche“ (Bd. 1, 1799), welche den „Spaziergang Schillers“, Goethes Hermann und Dorothea“ u. a. erläutern, zeugen vom tiefsten Verständnisse dessen, was in unseren Klassikern echt und dauernd ist, wie seine eigenen Gedichte, die Elegie „Rom“ (1806), seine „Sonette“ (1854) u. a. die seelenvolle Grazie der Form mit einer allgemein gültigen Interessen zugewendeten Begeisterung des Inhalts vereinigen. Die zwiespaltige Natur, welche in Wilhelm von Humboldt unverkennbar war, zeigt sich in seinen Briefen, namentlich wenn wir die „Briefe an eine Freundin“ (2 Bde., 1847) (Charlotte Diede) mit den neuerdings aus dem Nachlaß Varnhagens veröffentlichten und bereits besprochenen „Briefen an Henriette Herz“ vergleichen. In jenen zeigt sich große Freiheit und Grazie der Empfindung und des Gedankens, stets getragen von der Harmonie einer Gesinnung, die mit ihren Fühlfäden alle Lebensbeziehungen ergreift; in den „Briefen an Henriette Herz“ dagegen und ihren sentimentalen Herzensergüssen kündigt sich nur eine durch Empfindsamkeit wenig verschleierte Genußsucht an.

In Humboldts „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen“ (1851), einer später herausgegebenen Jugendschrift, spricht sich eine gediegene Freisinnigkeit, eine jedem despotischen Eingreifen abholde Gesinnung aus. Was er über Sittengesetze sagt, kann den neupreußischen Aposteln einer zwangsweisen Sittlichkeit zum Studium empfohlen werden. Die beherzigenswerte Hauptmaxime des politischen Denkers ist: „Durch nichts wird die Reife zur Freiheit in gleichem Grade befördert, als durch Freiheit selbst.“

Humboldts Verdienste um die Sprachwissenschaft sind hervorragend; er ist der Schöpfer der vergleichenden Sprachforschung, im Indischen und Hellenischen gleichmäßig bewandert und durch seine Untersuchungen über die kantabrische und baskische Sprache, besonders durch sein Hauptwerk: „Ueber die Kawisprache“ (3 Bde., 1836—40), auf diesem Gebiete

*) Neue Mitteilungen aus Johann Wolfgang von Goethes handschriftlichem Nachlasse. Dritter Teil: Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, herausgegeben von F. Th. Bratanek 1876.

tonangebend. Indem er auf die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschen hinwies, gab er der Philologie sowohl philosophische Bedeutung, als einen unermeßlichen Welthorizont; und so fällt sein Wirken hier mit dem seines Bruders zusammen, indem beide durch die Eröffnung großartiger Perspektiven und umfassender geistiger Gesichtspunkte der Wissenschaft die höchsten Impulse gaben.

Neben diesen klassischen Geistern, ihrer für Staatsleben, Wissenschaft und Litteratur segensreichen Konstellation, ihrer plastischen Ruhe und Gediegenheit und ihrer erhabenen Unberührbarkeit durch romantische Einflüsse treten moderne Naturen auf, die auf die nächste Entwickelung der schönen Litteratur unmittelbaren Einfluß ausüben, Naturen, in denen statt jener klassischen Ruhe eine prickelnde, moderne Unruhe herrscht, in denen sich die gediegene Freisinnigkeit in eine kokette Freigeisterei verwandelt, die aber, Produkte der modernen Gesellschaft, Heroen des modernen Lebens, durch glänzende Beweglichkeit des Geistes, thatkräftige Bravour des Charakters, unerschöpfliche Lebenslust und Freude an den Erscheinungen der Welt in ihrer buntesten Mannigfaltigkeit die Litteratur mit wesentlich neuen Elementen bereicherten. Neben den streng wissenschaftlichen Reisen finden wir Spaziergänge und Weltfahrten, bei denen es weniger auf objektive Resultate ankommt, als auf das Behagen einer interessanten Persönlichkeit, welche die Welt lorgnettiert und sich dabei selbst in die günstigste Positur setzt. Der Trieb nach der Ferne hängt hier nicht mit Wißbegierde, mit dem Forschungs- und Sammlertriebe des Gelehrten zusammen, sondern mit der Sucht nach Abenteuern, mit dem prickelnden Reize des Neuen, Ungewohnten, mit dem Streben, den Charakter in pikanten Situationen zu bewähren, die ganze persönliche Erscheinung in neue Beleuchtung zu bringen und den Lebensgenuß durch mannigfaltige Anregungen, selbst durch den Stachel der Gefahr zu steigern. Lord Byron hatte diesen abenteuerlichen Lebensschwung zuerst zur Mode gemacht. In Deutschland war es dem Fürsten Pückler-Muskau (1785—1871) vorbehalten, den Salon in der Wüste zu eröffnen und einen glänzenden Geist und originalen Charakter in den pikanten Berührungen mit fremden Zuständen kokett zur Schau zu tragen. Daß er in Afrika dem Bey von Tunis imponierte und sämtlichen Beduinenhäuptlingen Respekt einflößte, war indes von geringerer Bedeutung, als daß er auch der modernen Kritik als ein gesellschaftliches Phänomen erschien, das in vieler Beziehung den Kreis des Hergebrachten durchbrach und deshalb zu interessanter Analyse Veranlassung gab.

Hermann Fürst Pückler-Muskau, zu Muskau in der Lausitz geboren, studierte von 1800—1809 in Leipzig die Rechte und trat dann in sächsische Militärdienste, die er bald wieder verließ, um nach Frankreich und Polen zu reisen. Durch den Tod seines Vaters wurde er der Besitzer der Standesherrschaft Muskau und eines großen Vermögens. Den Feldzug des Jahres 1813 machte er anfangs als russischer Major mit, er gab Proben einer großen Bravour und hieb im Einzelgefecht einen französischen Obristen vor der Fronte seines Regiments nieder. Schon vor dem Kriege hatte er begonnen, Muskau in großartiger Weise zu verschönern; er fuhr nachher mit diesen durch feinen Geschmack unterstützten Bestrebungen fort. Im Jahre 1822 wurde er von dem Könige in den Fürstenstand erhoben. Die Zeit seiner Reisen fällt in den Anfang der dreißiger Jahre. 1830—31 war er in England, 1836 in Südeuropa, Nordafrika und Vorderasien. Nach seiner Heimkehr blieb er bis 1845 in Muskau und führte dann ein jahrelanges Wanderleben in Deutschland und Polen. Muskau hatte er wegen nicht ausreichender Vermögensverhältnisse verkaufen müssen. Hierauf kaufte er Schloß Branitz im Kreise Kottbus, und schuf auch hier, wo er bis zu seinem Tode verweilte, mit feinem Geschmack und großer Thätigkeit die schönsten Parkanlagen. Der Fürst hatte Ludmilla Assing, die geistreiche Nichte Varnhagens von Ense und treue Verwalterin und Spenderin seiner litterarischen Schätze († 1880), zur Erbin seines reichhaltigen litterarischen Nachlasses eingesetzt; sie hat die reiche Erbschaft ohne beneficium inventarii angetreten und neun Bände (1873—79) seines „Briefwechsels“ und eine Biographie des Fürsten herausgegeben*), Werke, die an Naivetät nicht hinter den Rousseauschen „Confessions“ zurückstehen und uns in das Innere eines Geistes, der sich von den meisten gesellschaftlichen Satzungen emanzipiert hatte, einen interessanten Einblick gestatten. Namentlich die Biographie giebt uns ein sehr hervortretendes Bild auch von den Schattenseiten des Fürsten, trotz der Liebenswürdigkeit, mit welcher sie dieselben in ein leises Halbdunkel zu rücken sucht; die Chronique scandaleuse findet eine reiche Ausbeute in Mitteilungen aus den höheren Kreisen Deutschlands. Die eigentümlichen Zumutungen des Fürsten an die Toleranz seiner Gattin, Lucie von Hardenberg, gipfeln in derjenigen einer freiwilligen Scheidung, in welche sie willigte, um ihm eine glänzende Partie zu ermöglichen.

Fürst Pückler ist in der That eine moderne Natur, die weder auf theologischen, noch moralischen Voraussetzungen ruht, sondern ihren Schwer-

*) Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Eine Biographie von Ludmilla Assing, 1873.

punkt in sich selbst trägt. Die durchgreifende Energie seines Charakters liebt alle Situationen, welche den persönlichen Heroismus herausfordern, und dies giebt ihm einen ritterlichen Zug, der in unserem Jahrhunderte nur schwer Genüge findet, weil alles Bedeutende durch die Masse ausgeführt wird, und im Kriege selbst der Mut als ein unterschiedloses Gemeingut dem Kommando gehorcht. Eher bieten die Abenteuer des Seelebens und die Reisen in fremde Weltteile, in denen der Einzelne der einzelnen Gefahr gegenübersteht, Gelegenheit, sich ritterlich mit dem Feinde zu messen. Doch diese Ritterlichkeit Semilassos ist keine naive und brüske; sie ist durch die feinsten Reflexionen vermittelt; er wägt jede Gefahr und ihren Reiz aufs genaueste ab und entwirft eine Musterkarte des Mutes, in welcher die sorgsamsten Schattierungen nicht fehlen. Dieses tabellenartige Systematisieren eines natürlichen Instinkts zeigt das Ueberwiegen der modernen Reflexion bei Semilasso, welche dabei einen skeptischen Anstrich hat, indem sie eine Tugend nur wie eine Naturanlage nach der verschiedenen Mischung der Elemente betrachtet. Der Mut, der den Reiz des Lebens durch die Gefahr erprobt und erhöht, weist bei unserem Helden auf einen fein durchgebildeten Epikureismus zurück, der die Grundlage der Welt- und Lebensanschauung bildet. Der Lebensgenuß, nicht im Sinne brutaler Schwelgerei oder hausbackenen Behagens, sondern in der Auffassung eines gebildeten Geistes, mit aller Vielseitigkeit verfeinerter Bedürfnisse, ist Semilassos Ideal; und daß er ihm in so eigentümlicher Weise nachstrebt, giebt seinem Leben und seinen Werken ein besonderes Interesse. Wohl spielt in seinen Reisebeschreibungen das persönliche Behagen eine große Rolle; es fehlt nirgends an gastronomischen Betrachtungen; sein Stil, sein Humor entwickelt sich oft am glänzendsten, wenn er eine Symposion schildern kann, bei welchem eine fremdartige Kochkunst erquickliche Leistungen aufgetischt hat; er malt die wohlschmeckenden Früchte Afrikas so aromatisch wie de Heem und van Huysum und giebt Rezepte der Bereitung des köstlichsten Mokkatrankes. Seine Vorliebe für das schöne Geschlecht spricht sich eben so unverschleiert aus, und die französische Sprache muß allzu anstößige Sittenschilderungen in ihr gefällig milderndes Gewand kleiden. Das Frivole und Raffinierte wird mit Keckheit angedeutet, die Liebe stets nur wie ein Naturakt behandelt, was zwar in das Kostüm des Orients paßt, aber auch die Haremsgelüste des Abendländers bekundet. Höher steht sein Behagen am freien, wilden Tierleben und an den Jagdabenteuern. Pücklers Tiermalerei ist mit dem schärfsten Blicke des Kenners und mit Potterscher Grazie ausgeführt; seine Jagdschilderungen sind von frischester Lebendigkeit; dies Umhertummeln in der Wüste, den

Wäldern und Gebirgen Afrikas übt einen exotischen Reiz aus, und die Kühnheit und Gewandtheit des Lausitzer Nimrod wird von allen Lesern beklatscht. Noch höher als dieser naturfrische und tapfere Epikureismus steht Semilassos warme Empfänglichkeit für den landschaftlichen Reiz und für das Naturleben überhaupt, die ihm viel von Lord Byrons poetischer Grazie verleiht. Er hat den richtigen Takt, das Eigentümliche einer Landschaft, sei es in Irland, Algier oder Egypten, herauszuempfinden, sie in der angemessensten Magie der Beleuchtung zu schildern und dem Gemälde in einer leicht hingeworfenen, aber schwunghaften Reflexion eine interessante Unterschrift zu erteilen. Die Persönlichkeit des Reisenden selbst erschien bei dem allen so graziös und elastisch, so frei von aller Pedanterie und allen Vorurteilen, daß die Leser sich willig in seine Anschauungsweise hineinbequemten und Semilasso selbst als die geeignetste Staffage seiner Landschaften gelten ließen. Doch das größte Relief gab diesen Vorzügen die gesellschaftliche Stellung des Autors, der besonders in „den Briefen des Verstorbenen" nicht unterließ, seinen hohen Rang durchschimmern zu lassen, welcher schon durch seine Erscheinung im Kreise der englischen Aristokratie, in ihren Salons und auf ihren Jagden außer Zweifel gesetzt wurde. Die authentischen Nachrichten aus einer sozialen Sphäre, welche den meisten Autoren verschlossen blieb, gewannen noch dadurch an Bedeutung, daß sie mit einer geübten, in moderner Weise brillierenden Feder aufgezeichnet waren und mit jener geistigen Vornehmheit, die sich nicht ernstlich mit den Dingen und Meinungen einläßt, sondern das Mißliebige mit einem bonmot, mit einer beiläufigen Handbewegung abfertigt. In den Kreis dieses Mißliebigen wurde aber vieles gezogen, was für Andersdenkende noch eine Autorität war. So war es zunächst eine religiöse Freigeisterei im Byronschen Stile, ein erhabener Standpunkt über den verschiedenen Religionen „aus Religion," dessen aperçus durch alle seine Werke zerstreut sind. Mit feiner Ironie, mit den Mienen eines freidenkenden Patronatsherrn geißelte oder beschützte er die für die Menge berechneten theologischen Bestrebungen und unterläßt es bei keiner Gelegenheit, in pikanten Anekdoten das Missionswesen zu verspotten. Die eigene Religion sprach sich dagegen in allgemein gehaltenen Empfindungen, in der Sehnsucht nach dem unbegriffenen Unendlichen aus und im Glauben an eine Unsterblichkeit, deren Anfang er in platonischer Weise nicht von diesem dritten Planeten und dem Leibe der irdischen Mutter herdatieren wollte. So begriffsgemäß eine anfangslose Unsterblichkeit ist, so vergaß Semilasso doch dabei, daß die Unsterblichkeit eine Fortdauer des individuellen Bewußtseins voraussetzt, wenn nicht jeder beliebige andere statt

meiner fungieren soll, daß wir aber von einer solchen Präexistenz kein Bewußtsein haben. Indes waren das bei ihm genial hingeworfene Meinungen ohne alle Aufdringlichkeit, die überhaupt das irdische Behagen in keiner Weise stören sollten. So sehr Semilasso eine politische Rechtgläubigkeit zur Schau trug, so wenig war er von liberalen Ketzereien freizusprechen. Aristokrat mit vollem Bewußtsein der eximierten Stellung, blieb er stets voll Anerkennung bürgerlicher Tüchtigkeit und voll ungeheuchelten Respektes vor geistiger Begabung und Leistung. Er war ein Aristokrat im großen Stile, im englischen Sinne, der in seinen „Tuttifrutti“ den deutschen Kleinadel und seine vollgeschriebenen Stammtafeln mit einem höchst radikalen Schwamme auslöschen und nur auf dem Majoratsbesitze die Aristokratie als eine politische Macht begründen wollte, während sie in der Gesellschaft durch die bürgerliche Blutsverwandtschaft aufs engste mit dem Volksleben zusammenhängen sollte. Die Bureaukratie und ihre Vielschreiberei verfolgt er dabei mit dem bittersten Spotte und läßt keine Gelegenheit vorübergehen, die prompte Justiz der Beys und Kadis dem schleppenden Rechtsgange des deutschen Prozeßwesens ironisch rühmend gegenüberzustellen. Auch zeigt er gegen alle politischen Ansichten eine große Toleranz, protegiert den „armen in der Hausvoigtei sitzenden Laube“ und phantasiert über die Vorteile, welche „Scheuleder“ für europäische Minister haben würden.

Semilassos höchst geschmeidiger Stil ist indes so kosmopolitisch, daß sich Campe und Adelung vor ihm bekreuzen würden. Denn er treibt die Sprachmengerei ins große, und ganze Seiten sind oft in französischer Sprache geschrieben, während überall lateinische, italienische, englische, arabische Phrasen den deutschen Stil durchwirken. Semilassos Darstellungsweise ist fragmentarisch, reich an epigrammatischen Spitzen und anekdotischen Arabesken und bewegt sich durch gefällige Plaudereien, anmutige Schilderungen und geistreiche Einfälle mit vornehmer Sicherheit. „Die Briefe eines Verstorbenen“ (4 Bde., 1830 und 1831) zeigten zuerst alle diese Vorzüge im glänzendsten Lichte, während sich in gleicher Weise die Fortsetzungen der phantastischen Mystifikationen, der Semilassoschriften: „Semilassos vorletzter Weltgang“ (3 Bde., 1805) und „Semilasso in Afrika“ (5 Bde., 1836) bewährten. Etwas matter waren die „Tuttifrutti“ (5 Bde., 1834), und die späteren Reisebeschreibungen: „Der Vorläufer“ (1838), „Südöstlicher Bildersaal“ (3 Bde., 1840), „Aus Mehmed Alis Reich“ (3 Bde., 1844), „Die Rückkehr“ (3 Bde., 1846) fielen bereits in eine minder empfängliche Epoche und ermüdeten durch das Stereotype mancher Anschauungen. Das Junghegel=

tum hatte in seinen radikalen Anläufen den Fürsten als einen „Vergnügling" dargestellt, das Anregende und Förderliche seiner Erscheinung verkannt, und der „lebendige Dichter" dem „Verstorbenen" den Fehdehandschuh hingeworfen. Offenbar hatte sich dieser jugendliche Radikalismus falsch adressiert, wenn er den Fürsten als den Repräsentanten aller abgelebten Zustände angriff. Wenn auch Semilasso der weltstürmenden Lebendigkeit fremd und jeder grundsätzlichen Begeisterung abhold war, so unterbrach doch schon die ausgeprägte Originalität seiner Erscheinung die philiströse Flauheit des deutschen sozialen Lebens, und wenn auch nicht jeder ein Genie ist, der sein Halstuch à la Byron flattern läßt, so hatte doch „der Verstorbene" manche keineswegs kopierte Verwandtschaft mit dem abenteuerlichen Childe Harold.

Ein ganz anderer Weltwanderer von ebenso wissenschaftlichem wie sinnigem Gepräge ist der Franzose Adalbert von Chamisso (1781—1838), der, zu Boncourt in der Champagne geboren, mit seiner Familie 1790 emigrierte und sich seitdem im deutschen Leben vollkommen einbürgerte. 1815—18 machte er die Entdeckungsreise um die Welt mit, die Otto von Kotzebue ausführte, deren Beschreibung und naturwissenschaftliche Resultate Chamisso später veröffentlichte. Am bekanntesten ist er durch sein Märchen: „Peter Schlemihl" (1814) und durch seine „Gedichte" (11. Aufl. 1850) geworden. Chamisso ist ebenfalls ein origineller Charakter, welcher harmlose Heiterkeit und melancholische Schwermut, französische Schalkhaftigkeit und deutschen Ernst, die Vorliebe für idyllische Heimlichkeit und große Weltperspektiven in seltener Mischung in sich vereinigte. Der französische Grundzug seines Charakters gab seinen Gedichten jene graziöse Schelmerei und leichtflatternde Launenhaftigkeit, das anmutige Lächeln mit den Grübchen in Kinn und Wangen, das die Amoretten lieben, zugleich aber die Fremdartigkeit in der Behandlung der deutschen Sprache, welche bei dieser oder jener Wendung mit liebenswürdiger Unbehülflichkeit durchschimmert. Die naturwissenschaftliche Bildung und die großartigen Reiseanschauungen gaben seinen poetischen Schilderungen einen plastischen Halt und eine exotische Würze und wirkten bestimmend auf die Richtung der beschreibenden Poesie, welche sein Schützling Freiligrath später einschlug. Um Chamissos Gesamtbild zu vollenden, muß man nicht vergessen, den Einfluß der romantischen Schule mit in Anschlag zu bringen, mit deren Häuptern, besonders mit Fouqué, er in freundschaftlicher Beziehung stand, ein Einfluß, der auf sein gesundes Naturell nur anregend wirkte und ihn zum Anschlagen volkstümlicher Töne bestimmte. Sein drolliges Märchen: „Peter Schlemihl," das eine europäische Verbreitung erhielt, verdanken

wir auch diesen Anregungen, obschon es sich von ähnlichen Schöpfung der Romantik durch seine Naivetät und Unbefangenheit unterschied. E war im ganzen ein harmloser Schwank in jener beziehungsreichen Wei welche die Romantiker liebten, bei der man sich vieles, aber nichts B stimmtes denken kann. Von Chamissos „Gedichten" zeichnen sich „l Lieder" durch einen kindlichen Ton, der nur hin und wieder ans Kindisc streift, durch eine zarte, sinnige Empfindungsweise, durch leichte, musikalis Rhythmen aus. Die Melancholie wie die Schalkhaftigkeit werden stets prägnanter Weise ausgedrückt, und dem kurz hingeworfenen Begebni schmiegt sich passend die Stimmung an. Dennoch herrscht in Scherz u Ernst das Herbe vor, das bisweilen auch die Form durchdringt; es fe der süße Schmelz und Zauber Goethes und Uhlands. In den „Ballade hat Chamisso einen neuen Ton angeschlagen und der modernen poetisch Richtung die Bahn gebrochen, indem er nach einigen Bereicherungen d mittelalterlichen Gespensterchroniken seine Stoffe vorzugsweise aus der Ne zeit wählte, Napoleon und Byron besang und auf Heine, Gaudy u Wilhelm Müller tonangebend wirkte. Der gesunde realistische Tik d Franzosen schützte ihn vor den phantastischen Verirrungen der nebelhaft Romantik und vor dem bedenklichen Pathos der Nordlandsrecken. Sei „Balladen" vereinigen Kraft und Plastik der Darstellung mit frisch Kolorit und Schwung des maßvollen Ausdrucks. Noch mehr gilt dies v seinen exotischen Dichtungen, in denen zuerst die Flora fremder Zonen unserer Poesie emporwucherte, zum größten Heile für die gänzlich aus plünderten Blumengärten der Alltagsdichter. Leider hat Chamisso meist die in deutscher Sprache stets schleppenden und nie schwunghaften Terzin als Reimform gewählt, aber auch diese meisterhaft bearbeitet, besonders seinem „Salas y Gomez," einem Gedichte von ausgeprägtester Ph siognomie, in welchem der Ausdruck schroffster Oede und Weltverlassenh und bitterer Verzweiflung in marmorharte Verstafeln gegraben ist.

Chamisso hatte 1803 seine ersten Versuche veröffentlicht, in ein „Musenalmanach," an welchem sich die poetischen Jünglinge d „Nordsternbundes," Ludwig Robert, Eduard Hitzig, Franz Ther min u. a. beteiligten, und den er im Vereine mit Varnhagen v Ense (1785—1859) herausgab, jenem von uns mehrfach erwähnt Autor, der bis in die jüngsten Zeiten hinein für die Litteratur von förd lichster Anregung blieb. Die diplomatische Carriere, die Varnhagen na einer tapfern Beteiligung an dem österreichischen Feldzuge von 1809 ei schlug und mit Ausdauer und anerkannter Gewandtheit, Tüchtigkeit u Redlichkeit in den schwierigsten und interessantesten politischen Situatio

verfolgte, gab ihm die Feinheit und Schärfe des Weltblicks und die Toleranz einer vielseitigen Bildung, welche für die Vermittelung des litterarischen Lebens mit den höheren Kreisen der Gesellschaft von durchgreifender Bedeutung war. Aber wie er sich in den diplomatischen Geschäften den Ernst der Gesinnung bewahrte, so war auch seine Förderung des litterarischen Lebens stets die liberalste und humanste, vom liebenswürdigen Geiste warmer Anerkennung beseelt sowie er sich ohne alle Protektionsmiene noch in jüngster Zeit jugendlich den Weiterstrebenden gesellte. Wo er produktiv wurde, hielt er die Traditionen eines streng klassischen Stils in eleganter Einfachheit, bezeichnender Sicherheit und objektiver Treue fest; aber in seinem Charakter lag noch eine andere Seite, die ihn empfänglich und bereitwillig machte, die entgegengesetzte litterarische Richtung, das glänzende Irrlichterieren der Romantiker und Jungdeutschen und besonders die schlagende Schärfe witziger Begabung anzuerkennen. Diese, hinter der Marmorglätte seiner Lebensbilder für den feineren Blick bereits unverkennbare Schärfe sollte in den Veröffentlichungen „aus Varnhagens Nachlaß" mit ihrer ganzen verwundenden und schneidenden Rücksichtslosigkeit hervortreten. Der plastische Bildner, der seine Statuen auf den Markt stellte, schuf in seinem Atelier zugleich kecke Satyrgestalten, einen ganzen Nipptisch voll kleiner Skandalfiguren und Skandalgruppen.

Indes bildeten der offene und unbefangene Sinn, stets bereit, jeder Erscheinung ihr eigentümliches Recht zu gönnen, dabei aber eben diese Eigentümlichkeit mit treffender Silhouettenschere in ihren markierten Zügen nachzubilden, die gastfreie Humanität Varnhagens, dem Guten und Schönen in jeder Gestalt ohne pedantische Mäkelei hingegeben, ein Ferment in unserer Litteratur, das für ihre Fortentwickelung von seltenem Werte war. Trotz aller toleranten Sympathien hielt er durch sein eigenes Muster die klassische Tradition aufrecht und suchte manches gährende Talent zu formeller Klarheit zu beschwichtigen. Hierzu kam seine eigene jugendliche Lebendigkeit, die ihn an allen frischen Bewegungen der Zeit und der Litteratur eifrigen Anteil nehmen ließ, während er stets einen Mittelpunkt des geselligen, geistig bedeutenden Lebens zu bilden wußte. Besonders angezogen fühlte er sich von den sibyllinischen Offenbarungen geistvoller Frauen, welche mit prophetischem Instinkte den Aufgang neuer Lebens- und Bildungselemente verkündigten. Seine Liebe und Verehrung für Rahel, mit der er sich vermählte, stellten seinen eigenen häuslichen Kreis in diese ahnungsvolle Beleuchtung instinktiver Naturen, und so wurde sein scharfes Spürtalent für die bewegenden Mächte und

wir auch diesen Anregungen, obschon es sich von ähnlichen Schöpfungen der Romantik durch seine Naivetät und Unbefangenheit unterschied. Es war im ganzen ein harmloser Schwank in jener beziehungsreichen Weise, welche die Romantiker liebten, bei der man sich vieles, aber nichts Bestimmtes denken kann. Von Chamissos „Gedichten“ zeichnen sich „die Lieder“ durch einen kindlichen Ton, der nur hin und wieder ans Kindische streift, durch eine zarte, sinnige Empfindungsweise, durch leichte, musikalische Rhythmen aus. Die Melancholie wie die Schalkhaftigkeit werden stets in prägnanter Weise ausgedrückt, und dem kurz hingeworfenen Begebnisse schmiegt sich passend die Stimmung an. Dennoch herrscht in Scherz und Ernst das Herbe vor, das bisweilen auch die Form durchdringt; es fehlt der süße Schmelz und Zauber Goethes und Uhlands. In den „Balladen“ hat Chamisso einen neuen Ton angeschlagen und der modernen poetischen Richtung die Bahn gebrochen, indem er nach einigen Bereicherungen der mittelalterlichen Gespensterchroniken seine Stoffe vorzugsweise aus der Neuzeit wählte, Napoleon und Byron besang und auf Heine, Gaudy und Wilhelm Müller tonangebend wirkte. Der gesunde realistische Tik der Franzosen schützte ihn vor den phantastischen Verirrungen der nebelhaften Romantik und vor dem bedenklichen Pathos der Nordlandsrecken. Seine „Balladen“ vereinigen Kraft und Plastik der Darstellung mit frischem Kolorit und Schwung des maßvollen Ausdrucks. Noch mehr gilt dies von seinen exotischen Dichtungen, in denen zuerst die Flora fremder Zonen in unserer Poesie emporwucherte, zum größten Heile für die gänzlich ausgeplünderten Blumengärten der Alltagsdichter. Leider hat Chamisso meistens die in deutscher Sprache stets schleppenden und nie schwunghaften Terzinen als Reimform gewählt, aber auch diese meisterhaft bearbeitet, besonders in seinem „Salas y Gomez,“ einem Gedichte von ausgeprägtester Physiognomie, in welchem der Ausdruck schroffster Oede und Weltverlassenheit und bitterer Verzweiflung in marmorharte Verstafeln gegraben ist.

Chamisso hatte 1803 seine ersten Versuche veröffentlicht, in einem „Musenalmanach,“ an welchem sich die poetischen Jünglinge des „Nordsternbundes,“ Ludwig Robert, Eduard Hitzig, Franz Theremin u. a. beteiligten, und den er im Vereine mit Varnhagen von Ense (1785—1859) herausgab, jenem von uns mehrfach erwähnten Autor, der bis in die jüngsten Zeiten hinein für die Litteratur von förderlichster Anregung blieb. Die diplomatische Carriere, die Varnhagen nach einer tapfern Beteiligung an dem österreichischen Feldzuge von 1809 einschlug und mit Ausdauer und anerkannter Gewandtheit, Tüchtigkeit und Redlichkeit in den schwierigsten und interessantesten politischen Situationen

verfolgte, gab ihm die Feinheit und Schärfe des Weltblicks und die Toleranz einer vielseitigen Bildung, welche für die Vermittelung des litterarischen Lebens mit den höheren Kreisen der Gesellschaft von durchgreifender Bedeutung war. Aber wie er sich in den diplomatischen Geschäften den Ernst der Gesinnung bewahrte, so war auch seine Förderung des litterarischen Lebens stets die liberalste und humanste, vom liebenswürdigen Geiste warmer Anerkennung beseelt sowie er sich ohne alle Protektionsmiene noch in jüngster Zeit jugendlich den Weiterstrebenden gesellte. Wo er produktiv wurde, hielt er die Traditionen eines streng klassischen Stils in eleganter Einfachheit, bezeichnender Sicherheit und objektiver Treue fest; aber in seinem Charakter lag noch eine andere Seite, die ihn empfänglich und bereitwillig machte, die entgegengesetzte litterarische Richtung, das glänzende Irrlichterieren der Romantiker und Jungdeutschen und besonders die schlagende Schärfe witziger Begabung anzuerkennen. Diese, hinter der Marmorglätte seiner Lebensbilder für den feineren Blick bereits unverkennbare Schärfe sollte in den Veröffentlichungen „aus Varnhagens Nachlaß“ mit ihrer ganzen verwundenden und schneidenden Rücksichtslosigkeit hervortreten. Der plastische Bildner, der seine Statuen auf den Markt stellte, schuf in seinem Atelier zugleich kecke Satyrgestalten, einen ganzen Nipptisch voll kleiner Skandalfiguren und Skandalgruppen.

Indes bildeten der offene und unbefangene Sinn, stets bereit, jeder Erscheinung ihr eigentümliches Recht zu gönnen, dabei aber eben diese Eigentümlichkeit mit treffender Silhouettenschere in ihren markierten Zügen nachzubilden, die gastfreie Humanität Varnhagens, dem Guten und Schönen in jeder Gestalt ohne pedantische Mäkelei hingegeben, ein Ferment in unserer Litteratur, das für ihre Fortentwickelung von seltenem Werte war. Trotz aller toleranten Sympathien hielt er durch sein eigenes Muster die klassische Tradition aufrecht und suchte manches gährende Talent zu formeller Klarheit zu beschwichtigen. Hierzu kam seine eigene jugendliche Lebendigkeit, die ihn an allen frischen Bewegungen der Zeit und der Litteratur eifrigen Anteil nehmen ließ, während er stets einen Mittelpunkt des geselligen, geistig bedeutenden Lebens zu bilden wußte. Besonders angezogen fühlte er sich von den sibyllinischen Offenbarungen geistvoller Frauen, welche mit prophetischem Instinkte den Aufgang neuer Lebens- und Bildungselemente verkündigten. Seine Liebe und Verehrung für Rahel, mit der er sich vermählte, stellten seinen eigenen häuslichen Kreis in diese ahnungsvolle Beleuchtung instinktiver Naturen, und so wurde sein scharfes Spürtalent für die bewegenden Mächte und

Richtungen der Zeit noch durch die Inspirationen dieser begabten Frau gesteigert.

Varnhagens eigene litterarische Thätigkeit ist für die deutsche Geschichtsschreibung von großer Bedeutung, denn man muß zugeben, daß diese an einer wenig geklärten und formgebildeten Gelehrsamkeit kranke und sich nur mühsam aus antiquarischen und philologischen Vermittelungen zu selbständiger Darstellungsform hervorringt. Die Geschichte zu beleben und individuell zu machen, dazu konnte nach antikem Muster vor allem die Biographie und die Memoirenlitteratur dienen. Diese fruchtbringende Anknüpfung an antik-klassische Vorbilder war den deutschen, an Schreibtisch und Katheder gefesselten Gelehrten nicht möglich, sondern nur einem Manne, der Selbsterlebtes in Feld und Kabinet mitteilen, aus eigener Anschauung die großen Männer des Jahrhunderts schildern konnte und dabei ebenso frische Auffassungsgabe, wie anmutiges Darstellungstalent besaß. Varnhagen vereinigte alle diese Vorzüge; denn groß war seine Kunst, den geschichtlichen Marmor zu denkwürdigen Skulpturbildern zurechtzumeißeln, das Material plastisch herauszubilden, ohne daß die sicher hervortretende Gestalt der Glätte und Rundung entbehrte. Indem er so die Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens zu einem Pantheon plastischer Gestalten ausbaute, war er auch vor allen befähigt, die historischen Persönlichkeiten einer früheren Zeit biographisch zu schildern. Die Vorliebe für den jugendlichsten Staat, dem er angehörte, ließ ihn seine Stoffe aus der preußischen Geschichte wählen und machte ihn zum preußischen Plutarch, ohne daß er seine Walhalla mit den Arabesken patriotischer Prahlereien aufgeputzt hätte. Besonders waren es die tüchtigen Generale Friedrich des Großen und der Befreiungskriege, wie z. B. Graf Bülow von Dennewitz (1854), deren Lebensbilder Varnhagen in anmutiger Begrenzung und mit vollkommener künstlerischer Ueberwindung des fleißig gesammelten Materials dargestellt hat. Auch solche schwierige Stoffe, wie die Biographie des Grafen Zinzendorf, bei denen so leicht Mißliches und Tendenziöses mit unterlaufen konnte, behandelte Varnhagen mit objektiver Treue und Harmlosigkeit. So sind seine „biographischen Denkmale“ (5 Tle., 1824—1831) und seine „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften“ (7 Tle., 1843—46) Muster einer antiken Geschichtsdarstellung, deren Wert um so höher angeschlagen werden muß, je entfernter von antiker Einfachheit, je größer und schwieriger die Verwickelungen des modernen Staatslebens sind*). Die ungetrübte Einfach-

*) Der 1859 erschienene achte Band der Denkwürdigkeiten enthält ein fein entworfenes und interessantes Charakterbild Metternichs. Die Brockhaussche Verlagsbuch-

heit des Ausdrucks gehört der Goetheschen Schule an, der sich auch Varnhagens Sinn für die harmonische Entwickelung des Menschlichen und die ästhetische Gestaltung des Lebens anschmiegt. Mit diesem feinen Takte und ästhetischen Sinne, der ein Wohlwollen für jede Bildung bedingt und das Verständnis verschlungener Charakterzüge höher stellt, als eine abstrakte Beurteilung in Lob und Tadel, entwarf Varnhagen auch die „Gallerie von Bildnissen aus Rahels Umgang“ (1836, 2 Tle.), in welcher er einen Kreis schildert, dessen fruchtbare Anregungen für die moderne Litteratur und das moderne Leben wir sogleich näher ins Auge fassen werden.

Als nach Varnhagens Tod Ludmilla Assing seinen unerschöpflichen Nachlaß zu veröffentlichen begann: da staunte man über die Verschiedenartigkeit des hier angeschlagenen Tons von dem Stil seiner Biographien. Es waren auch Denkwürdigkeiten, aber mit Schärfe und Ingrimm abgefaßt, mit dem Pathos eines politischen Parteistandpunktes, welchen man in solcher Weise dem beiseitegeschobenen Diplomaten nicht zugetraut hätte. Auch Alexander von Humboldt war mit in Varnhagens Sündenfall verwickelt; in der ihrerzeit epochemachenden Sammlung: „Alexander von Humboldt, Briefe an Varnhagen von Ense“, 1.—5. Aufl. (1860), lernen wir den gefeierten Naturforscher von einer ganz neuen Seite kennen. Seine hier mitgeteilten Aeußerungen gingen noch über den Ausdruck einer frondierenden Gesinnung hinaus, sie waren eine ätzende Verurteilung des damals in Preußen herrschenden Regiments. So riefen die ersten Bände von Varnhagens „Tagebüchern“ (1862), die sich allmählich bis zur Zahl von dreizehn Bänden ausbreiteten, große Sensation hervor und hatten sogar einen Kriminalprozeß gegen die Herausgeberin zur Folge. Als Chronik der die Revolution von 1848 einleitenden Bewegungen und dieser Umwälzung selbst, als Spiegelbild einer kläglichen Epoche preußischer Geschichte, der Reaktionsepoche von 1850—1858, als Denkmal eines stets an eigener Bildung fortarbeitenden Kopfes, als Portraitalbum hervorragender öffentlicher Charaktere jener Zeit werden sie indes einen dauernden Wert behalten, so sehr auch die Stimmung und Verstimmung des Augenblicks, der oft verläumderische Tagesklatsch, der von der späteren Chronik selten auf seinen wahren Wert zurückgeführt wurde, so sehr persönliche Neigung und Abneigung oft einen Schatten in dies mit schroffen Kon-

---

handlung hat eine Sammlung „Ausgewählter Schriften Varnhagens von Ense“ (16 Bde., 1871—75) veranstaltet, welche seine Denkwürdigkeiten und Biographien enthalten und ganz geeignet sind, uns das Gesamtbild dieses feinsinnigen Autors nach seinen litterarischen Hauptleistungen vorzuführen.

turen ausgeführte Zeitgemälde werfen. Varnhagen verstand es vortrefflich, Profile mit der Silhouettenschere auszuschneiden, er war auch als Schriftsteller ein scharfer Silhouetteur. Doch neben dem Pasquill findet sich auch die feinsinnigste Zeichnung, die geistreichste Randglosse — und viele einzelne Blätter sind im harmonischen Geist der früheren „Denkwürdigkeiten" gehalten. Außer diesen „Tagebüchern" bot der Nachlaß Varnhagens eine Fülle gesammelter und erläuterter Briefe und biographischer Portraits, welche die anerkannte Meisterschaft des Autors in der Menschendarstellung nicht verleugneten, die bisweilen aber auch als allzufreie Eingriffe in Kreise des Privatlebens gelten müssen, das sie unberufenerweise der litterarischen Oeffentlichkeit preisgaben. Wir erwähnen: „Briefe von Stägemann, Metternich, Achim und Bettina von Arnim" (1865); „Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, W. von Humboldt, Prinz Louis Ferdinand, Rahel, Rückert u. a." (2 Bde., 1867). Die „Blätter aus der preußischen Geschichte" (5 Bde., 1868—69) enthalten interessante Beiträge zur Charakteristik der preußischen Restaurationsepoche und des Königs Friedrich Wilhelm III.

Dritter Abschnitt.

Die Frauen: Rahel, Bettina, Charlotte Stieglitz.

In den Gesellschaftskreisen unserer klassischen Autoren in Weimar spielten die Frauen, wie wir oben gesehen, eine nicht unbedeutende Rolle. In diese mehr passiven Frauenkreise und ihre anempfindende Regsamkeit, an welche unsere Klassiker gewöhnt waren, trat die aktive mannhafte Frau von Staël mit ihrer Hast und Gewaltsamkeit der Aneignung, mit ihrem ungestümen Drange, alles Geistige für das Leben und den Staat zu verwerten, als eine fremdartige Erscheinung. Diese Richtung hatten die deutschen freigeistigsten Frauen nicht eingeschlagen; das war die Frucht einer ganz andern nationalen Entwickelung. Die Staël wurde von Napoleon gehaßt und gefürchtet; sie hatte viel von einem weiblichen Napoleon, scharfe Beobachtungsgabe, schlagfertigen Geist, durchgreifende Energie, eine glückliche und bezwingende geistige Taktik, offenen Sinn für das Große, was bei selbständiger Kraft und Richtung die eigene Größe bezeugt. Die Schlaglichter, die ihr Werk „de l'Allemagne" auf deutsche Zustände und

die deutsche Litteratur wirft, sind von richtigstem Effekte; ihre eigenen Frauengestalten, besonders die „Corinne“, haben ein volltönendes Leben der Empfindung und Leidenschaft und sind keine schmächtigen, nervösen Naturen; sie wissen auch öffentlich zu imponieren; die Staël hat zuerst für die Frauen das Kapitol erobert. Sie war gleichsam in die großen europäischen Bewegungen seit dem Ministerium ihres Vaters persönlich mit verwickelt; dabei ihre Hast, ihre Unruhe, zu gelten, zu wirken, zu schaffen, die den schönen Frauenseelen Deutschlands so fern lag. Daß sie von Napoleon als eine Macht respektiert wurde, mußte sie in dieser Richtung noch bestärken. Wie ein Staatsmann betrachtete sie die schönen Wissenschaften nur als Erholung und umgab sich in ihrem Sanssouci zu Coppet mit schönen Geistern, weil ihr solcher Verkehr ein Bedürfnis war. Sie kam mit fast allen deutschen Notabilitäten in Politik, Wissenschaft und Kunst in nächste Berührung, und es läßt sich aus deutschen Memoiren und Briefen eine Anthologie von Urteilen über sie zusammenstellen, die ihre Bedeutung für alle Strömungen unseres geistigen Lebens hinlänglich illustrieren. In die Weimarsche ästhetische Idylle trat sie beunruhigend und wenig erquicklich ein; denn eine so unpolitische Natur wie Goethe, der zu seinen Frauenidealen stets die graziös-naive Weiblichkeit wählte, konnte an ihr kein Gefallen finden, und Schiller hatte auch im Umgange stets zu tiefe, schwerwuchtende Gedanken, um nicht durch die französische Sprache, deren er wenig mächtig war, im Ausdrucke gestört zu sein. Am sonderbarsten nimmt sich diese markige Frauennatur in ihrem eigenen Coppetschen Kreise aus, wo sie neben dem etwas weibischen A. W. von Schlegel fast als Mann dastand. Es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz denken, als diese klare und energische Frau, umgeben von den Phantasten und Wunderthätern, Proselyten und Neophyten, zerrütteten und konfusen Geistern der romantischen Schule. Coppet glich einer geistigen Tropfsteinhöhle voll der bizarrsten Bildungen, und Frau von Staël war der Felsen, an den diese ganze Phantastik anschoß. Arion und Lucinde, Calderon und die Mahabarata, die Weihe der Kraft und der Unkraft, dazu noch der dänische Palnatoke, bildeten die seltsame poetische Gemäldegallerie einer Frau, die in ihren Pariser Salons die Geister versammelt hatte, welche die Weltgeschichte machen. Während sie in Paris handelte, träumte sie in Coppet, und die Blumengeister der deutschen Romantik waren aromatisch genug, ihre Träume zu würzen. Es mochte ihr bisweilen recht sonderbar zu Mute sein, wenn sie den Offenbarungen eines Zacharias Werner lauschte; aber in einer anderen Sprache machte diese Mystik einen vielleicht naiveren Eindruck, und ihre Unverständlichkeit hatte etwas narkotisch Berauschendes.

So pflückte Frau von Staël die Blüten dieser geschmacklosen Kaktusflora und blieb von ihren Stacheln unberührt.

Ueber „das unvermutet Harte, widerspenstig Herbe, Fremde, aus der Bahn Gleitende" in den Werken der Frau von Staël, „das ganz Inkohärente in ihren Kritiken und Behauptungen" beklagt sich eine andere Frau, welche die Seele der Berliner Zirkel war und die Gesellschaft mit ihren delphischen Offenbarungen regierte, Rahel Lewin Markus, später Rahel Varnhagen von Ense (1771—1836). In „Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" (3 Bde., 1834) sind die Aussprüche dieser Pythia gesammelt, welche jahrelang in den ausgesuchtesten Kreisen der Gesellschaft als eine moderne Heilige verehrt wurde. Goethe und Fichte waren ihre Götter, die Romantiker ihre Freunde, die Jungdeutschen ihre Apostel. Von dem genialen Hohenzollern Prinz Louis Ferdinand herab bis zu den jüngsten „Rittern vom Geiste", bewegte sich in ihrem Zauberkreise eine Menge namhafter Persönlichkeiten, tüchtiger Männer, geistvoller Frauen, deren Bildnisse uns Varnhagen aufbewahrt hat. Aus den Briefen von Karoline ersehen wir, daß Rahel schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Jena auftauchte als eine von den beiden Schlegel beachtete Erscheinung, ja daß man daran dachte, sie dem jungen Philosophen Schelling, der das Prädikat des „Granit" führte, als „Granitin" als die passende weibliche Ergänzung als Gattin vorzuschlagen. Später in der Berliner Genialitätsepoche am Anfange des Jahrhunderts, war Rahel, wie wir gesehen, die Vertraute der schönen Lebedamen, der freigeistigen Aristokratie und besonders des Prinzen Louis Ferdinand.

Sie selbst war empfänglichen Herzens und ehe sie Varnhagen die Hand reichte, hatte sie bereits mehreren Männern ihre Neigung geschenkt. Hierüber unterrichten uns neuerdings die von Ludmilla Assing herausgegebenen Briefe und Tagebuchblätter: „Aus Rahels Herzensleben" (1877). Zwei dieser Männer, Graf Finkenstein und der spanische Grande Don Rafael d'Urquijo zeichneten sich nicht durch geistige Vorzüge aus; die Gewandtheit des Lebemanns und äußere Schönheit mußten dafür Ersatz bieten. Gediegener war der Dritte im Bunde, der Hamburger Kaufmann Bokelmann.

Varnhagen hatte schon im Jahre 1808 ihre Bekanntschaft gemacht. Sechs Jahre hindurch dauerte ein inhaltreicher Briefwechsel zwischen den Liebenden. Varnhagen war dreiundzwanzig Jahre alt, Rahel siebenunddreißig, als sie sich zuerst fanden. Doch mit welcher Schwärmerei spricht der junge Varnhagen von der Berliner Jüdin; seine Extase wird sogar blasphemistisch, wenn er in einem Briefe von ihr sagt: „Ich sprach bei

Steffens von Dir als der dritten Lichtgeburt der jüdischen Nation: die erste und zweite seien Christus und Spinoza der Zeit nach, Du aber dem Inhalte nach die erste". Solche unerhörte Aeußerungen, welche alle romantische Ueberspanntheit hinter sich lassen, im Munde des späteren kühlen Diplomaten und überaus maßvollen Prosaikers! Der von Ludmilla Assing veröffentlichte „Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel" (6 Bde., 1874—75) beginnt mit dem Jahre 1808 und führt uns durch die erste Sturm- und Drangepoche der Liebe, welche auch in bewegte Kriegszeiten fiel, bis tief in das eheliche Leben hinein, bis zum Jahre 1829. Varnhagen hatte Rahel 1814 geheiratet und sie folgte ihm auf seinen verschiedenen diplomatischen Missionen und lebte seit 1819 mit ihm in Berlin, wo ihr Salon ein anregender geistiger Mittelpunkt wurde.

War in der Weimarer Gesellschaft, bei den Weimarer Frauen das empfänglich aufnehmende Element vorherrschend, die passive Hingabe der Begeisterung, so in diesem Berliner Kreise die unermüdlich fortspinnende Thätigkeit einer auf das Höchste gerichteten Reflexion. Neben dem System Fichtes und dem späteren Hegels ging eine systemlose, aber auch in die Tiefe dringende geistige Arbeit, welche alles, was der Tag und die Gesellschaft brachte, nach seinem echt menschlichen Gehalte maß und wog und in ihren wundersamen Improvisationen mit den Resultaten der wissenschaftlichen Denkbewegung meistens übereinstimmte. Was viele andere nur mit schüchternen Fühlfäden betasteten, das wuchs bei Rahel mit organischer Notwendigkeit aus ihrem innersten Wesen heraus; sie war eine zentrale Natur mit einer geheimnisvollen Nötigung des Denkens und Empfindens; es lag in ihr ein geistiges Gemeingefühl, ein Somnambulismus des Gedankens, der alles, was in der Luft der Zeit lag, zusammenraffte und scharf sein Bild auf diese geistige Münze prägte. Der tiefste geistige Inhalt war in der Form des Instinkts in ihr lebendig, und dieser Instinkt sprach sich oft schlagend, oft stammelnd, stets in origineller Weise aus. Sie giebt nur die geistige Quintessenz ohne jede homöopathische Verdünnung und giebt sie in einer keineswegs überzuckerten Form.

Rahel war keine Schriftstellerin; ihr fehlte sogar jedes Darstellungstalent. Sie griff mit vollen Händen in ihre geistigen Schätze und streute sie aus; es wäre ihr unmöglich gewesen, die Perlen mühsam an einen Faden zu reihen. Ihre Briefe, ihre Tagebücher sind voll gewaltsam hingeschleuderter Gedanken; sie fördert alles nur durch vulkanische Explosionen zu Tage; ihr Stil ist wie ein Rad, auf das sie ihre Gedanken flicht; die Satzglieder werden zerhackt und zerstoßen, und fast jede Periode stirbt bei der Geburt. Aber diese Konvulsionen des Gedankens, der gegen jede

Kunstform rebellisch ist, unterscheiden sich von den hysterischen Krämpfen der „schönen Seelen" durch ihre tiefinnere Bedeutung; denn sie repräsentieren den Krampf und die Gährung einer aus ihren Fugen gerissenen Zeit, die ahnungsvoll einem neuen, geistigen Tage entgegengeht. Durch ihre Form rief Rahel die abgeschwächten Nachahmungen ihrer erhabenen Lakonismen wach, den fragmentarischen, stückweise abgehenden Bandwurm von Gedanken, Einfällen, Offenbarungen der „Modernen", so daß das Genie überhaupt aphoristisch zu werden drohte; aber in Bezug auf den Inhalt förderte sie das Kernhafte, Tiefe, Gediegene, den ewigen Herzschlag strebender Geister und empfindender Gemüter! Für das Unkorrekte und doch durchaus Treffende ihrer Ausdrucksweise bezeichnend ist ein Ausspruch von Alexander Jung: „Oft kleckst sie einen Satz, radiert aber nichts aus, trifft präzis, wie jener Maler, dem ein schäumendes Pferd nicht gelingt; zornig wirft er den Pinsel auf die Leinwand: der köstlichste Schaum ist da".

Es ist bezeichnend für Rahel, daß sie ihren meisten Briefen eine genaue Angabe des Wetters vorausschickt. Sie hatte etwas Laubfroschartiges und war abhängig von atmosphärischen Einflüssen. Diese nervöse Abhängigkeit erstreckte sich bei ihr indes noch weiter, auf die ganze Temperatur der Zeit, auf die geistige Witterung des Jahrhunderts. Darauf beruhen ihre Inspirationen, ihre Bedeutung und Macht. So war auch der Zug ihrer Sympathien und Antipathien ein persönlicher, magnetischer, unabhängig von Ansichten und Tendenzen und selbst von der Tüchtigkeit der Charaktere. Nur so läßt sich ihr Verhältnis zu manchen Geistesrecken erklären, deren stumpfes oder stagnierendes Wesen nur einen Froschlaich verderblicher Gedanken ausgebrütet hat. Ein Adam Müller, ein Gentz gehörten wohl in den Kreis dieser Sibylle, aber nicht in die Walhalla denkwürdiger Persönlichkeiten, die, vom Hauche ihres Wortes beseelt, ein zukunftsvolles Streben an den Tag legten. So echt menschlich es war, den Charakter gelten zu lassen in seiner Eigenheit, ihn zu betrachten als ein selbständiges Kunstwerk, losgelöst von allen moralischen Voraussetzungen, so mußte diese liebenswürdige Toleranz doch ihre Schranke finden, wo diese Charaktere selbst in einseitiger Beschränktheit sich dem Ideal der Humanität entfremdeten. Die Betrachtung des Menschen als eines Naturprodukts lag allerdings schon in der Goetheschen Weltanschauung; aber diese botanische Betrachtung seiner Formen und geistigen Staubfäden, die Freude an jeder Eigentümlichkeit der Bildung bedurfte bei dem Menschen doch eines sittlichen Regulators. Der Mangel desselben ist bei der Rahel um so auffallender, als sie im grunde eine tiefsittliche Natur ist, deren Ernst, dem sozialen Scheinleben und jeder Scheinexistenz abgewandt, sich

nur mit dem Kerne des innersten Wesens befreundet. Dieser Zug nach den Tiefen der Existenz, nach der Einheit, nach dem Mittelpunkte des Alls ist ein religiöser. Rahel war eine religiöse Natur im Sinne Schleiermachers, den sie auch geistvoll zu kommentieren liebte. Sie fühlte sich persönlich abhängig von der Gottheit und kauerte sich auf den Falten ihres Mantels. Dann aber verstand sie wieder der Gottheit Wesen im Gange der Weltgeschichte und in den Ahnungen der eigenen Brust. Sie hatte Sympathien mit den Mystikern, mit Saint-Martin und Angelus Silesius. Sie sagt: „Ich bin auf Gott, auf Ewigkeit gestellt", doch nicht ohne hinzuzufügen: „ich kenne Gott nur in und durch seine Welt. Frevel und Lüge wäre es von mir, anders zu sagen; und die Ewigkeit liegt bei mir nicht nur in der Zukunft; jetzt ist auch ein Moment Gottes". Die Praxis dieser Gesinnung mußte eine humane sein; die Wohlthätigkeit gegen die Armut gehörte zu ihren Kardinaltugenden und wurde in ihrer persönlichen Herzlichkeit noch durch keine soziale Reformtheorien getrübt. Mit ihrem ganzen Kreise war sie zur Zeit der Befreiungskriege eine eifrige Patriotin und wirkte thatkräftig für die Pflege der Verwundeten. Fichtes freie, energische Selbstbestimmung und Goethes harmonische Bedingtheit durch die orphischen Mysterien des Alls waren die beiden Pole, zwischen denen diese sensitive Natur ahnungsvoll erzitternd hin und her vibrierte.

Ihre Bedeutung für die beliebten Emanzipationstheorien der Frauen war es indes, welche sie vorzugsweise zum Modelle für alle jungdeutschen Charakterstudien machte. Man kann nicht sagen, daß sie den Kreis der Frauen überschritten. Ohne Frage war eine altdeutsche Velleda in ihrem priesterlichen Wahnsinne emanzipierter, als diese Norne der Berliner Salons. Auch hatte sie nichts Männliches in ihrem Wesen, wie die Staël — es war in ihr ein trunkenes Nachzittern des göttlichen Lichts bei seinem Aufgange, ein Klang der Memnonssäule. Erst sprach der Gott und dann seine Priesterin! Die Staël aber hatte den unruhigen Gott der Weltgeschichte, wie ein heidnischer Zauberer seinen Götzen, im Mantel verborgen, und wenn sie ihn herausnahm, dann sollte es wettern und blitzen und die Welt durcheinanderstürmen. Trotz dieser vorherrschenden Weiblichkeit der Rahel mußte für gewöhnliche Lebenskreise schon die Beschäftigung einer Frau mit dem Tiefsten und Höchsten, ihre Eingeweihtheit in die Philosophie, ihr Orakeln in der Politik, die ganze Kühnheit und Neuheit ihrer Auffassung wie ein Phänomen erscheinen. Sie verleugnete als Weib zwar nie ihr Herz, im Gegenteil, das Nachtönen alter, unvergessener Empfindungen, einer gleichsam heilig gesprochenen Jugend breitete eine trübe, oft in bangen Schauern ausbrechende Wehmut über ihr Leben; aber dies Herz

selbst war groß genug, nicht in der Trübheit eigener Stimmungen aufzugehen, sondern sich den freien Blick für das Leben zu bewahren. In Bezug auf die Verhältnisse der Frauen selbst ergeht sie sich in kühnen, oft dunkeln Paradoxien. Sie selbst erklärt einmal irgendwo das Paradoxon „für eine Wahrheit, die noch keinen Raum finden kann, sich darzustellen; die gewaltsam in die Welt drängt und mit einer Verrenkung hervorbringt". Solcher Wahrheiten, die sich mit den Ellenbogen Bahn brechen, enthält der Rahelsche Briefwechsel eine große Menge; es ist die durchgreifende, wesentliche Form ihres Geistes. Die ganze „Gesellschaft" in ihrer jetzigen Gestalt genügte ihr nicht. Sie verlangte „neue Erfindungen" vom Geiste des Jahrhunderts, weil die alten verbraucht sind. „Das gesellige Dasein und Leben muß nun in Europa eine andere Gestalt annehmen, und sei es noch so langsam: es wird aber schnell genug gehen." „Es giebt gewiß eine Kombination, in welcher man auch hier als Mensch noch ganz glücklich sein kann. Auch nach dieser schmachten wir, und mit Recht." Bei diesen Ansichten über die Gesellschaft mußte sie auch von den ehelichen Verhältnissen eine freiere Lebensbewegung verlangen. „Freiheit! Freiheit!" ruft sie aus, „besonders in einem geschlossenen Zustande, wie die Ehe." „Was kann man thun, wenn man einen Kontrakt aufs Leben gemacht hat, mit einem, der nicht weiß, daß man solche Kontrakte nicht machen kann; in einer Welt, die nur das Unmögliche für heilig hält, beschützt und die Dümmsten bestärkt!" „Frei ewig bleiben die Wünsche und Bedürfnisse unseres Herzens!" ruft sie an einer anderen Stelle aus. Sie beklagt sich „über die herabziehenden, kleinen Ausgaben und Einrichtungen, Stückeleien", die den Frauen zufallen. „Es ist Menschenunkunde, wenn sich die Leute einbilden, unser Geist sei anders und zu anderen Bedürfnissen konstituiert, und wir könnten z. B. ganz von des Mannes oder Sohnes Existenz mitzehren. Diese Forderung entsteht nur aus der Voraussetzung, daß ein Weib in ihrer ganzen Seele nichts Höheres kenne, als gerade die Forderungen und Ansprüche ihres Mannes in der Welt, oder die Gaben und Wünsche ihrer Kinder; dann wäre *jede* Ehe schon als solche der höchste menschliche Zustand; so aber ist es nicht." Auch gegen die große Empfindsamkeit in der Ehe opponiert sie: „Liebesleute, verehelicht oder nicht, verlangen meist eine unbedingte Liebe; sie mögen sein und machen, was sie wollen; der andere soll *vor Empfindung krepieren*". Dies sind nun alles mehr schönselige Stoßseufzer und starkgeistige Randglossen zu unseren sozialen Zuständen; es handelt sich dabei um die geistige Berechtigung der Frauen im allgemeinen; es liegt nichts Organisatorisches darin, was in Wahrheit gegen die bestehenden Verhältnisse revolutionär wäre. Dies ist

indes in der folgenden Stelle ausgesprochen, in welcher das Prophetentum der Rahel einen gesetzgeberischen Schwung nimmt. „Natürliche Kinder werden die genannt, welche keine Staatskinder sind, wie Naturrecht und Staatsrecht. Kinder sollten nur Mütter haben und deren Namen haben, und die Mutter das Vermögen und die Macht der Familien, so bestellt es die Natur; man muß diese nur sittlicher machen; ihr zuwider zu handeln gelingt bis zur Lösung der Aufgabe doch nie. Fürchterlich ist die Natur darin, daß eine Frau gemißbraucht werden und wider Lust und Willen einen Menschen erzeugen kann. Diese große Kränkung muß durch menschliche Anstalten und Einrichtungen wieder gutgemacht werden und zeigt an, wie sehr das Kind der Frau gehört. Jesus hat nur eine Mutter. Allen Kindern sollte ein ideeller Vater konstituiert werden, und alle Mütter so unschuldig und in Ehren gehalten werden wie Marie."

So will die Denkerin Rahel die Entstellungen der Gesellschaft durch die Rückkehr zur Natur heilen, ohne zu Rousseauschen Exzentrizitäten ihre Zuflucht zu nehmen: ein Thema, das, vielfach variiert, in der ganzen nächsten Litteraturepoche wiederklingt, wie denn in Frankreich die Theorie, daß Kinder nur Mütter haben und den Namen der Mutter führen sollten, von Emile Girardin mit Eifer vertreten wird. Rahel lehnte sich mit ihrer Begeisterung an Goethe an; sie hatte eine zagende, herzklopfende Bewunderung für ihn; sie strich in ihrem Kalender die Tage rot an, an denen es ihr vergönnt war, den Dichterfürsten von Angesicht zu sehen oder in persönlich-geistigen Rapport mit ihm zu treten; aber ihre Verehrung war zurückhaltend, so maßlos sie war; in ihrem ganzen Wesen lag gediegener Ernst und Würde, Milde und Feierlichkeit; denn sie stand stets im Allerheiligsten des Gedankens, und selbst ihre kühnsten Wünsche für sich und die Menschheit loderten nur wie schüchterne Opferflammen himmelwärts.

Ganz anders war die aufdringliche Liebenswürdigkeit einer Bettina (1785—1859), der Schwester von Clemens Brentano, seit 1811 Gattin Achims von Arnim, die in ihrer klettenartigen Anhänglichkeit an Goethe, in ihrem sylphenhaften Umherflattern um den Dichtergreis, in diesem ganzen Taumel einer ungeberdigen, zwischen Kind und Weib schwankenden Zwitternatur, in dieser wildwachsenden, sinnlich-geistigen Liebe und diesem naturwüchsigen Enthusiasmus ebenfalls ein höchst merkwürdiges, geistiges Phänomen war. Rahel steht da, des Gottes Priesterin, das sinnende Haupt auf die Hand gestützt, treu seine Flamme hütend. Bettina gleicht der Cymbelschlagenden Tänzerin, die bacchantisch jauchzend um den Altar hüpft. Mit der Romantik eng verwachsen, schien sie gleichsam ihr losge-

lassener Naturgeist, reich an jeder Schwärmerei, an jedem Empfinden für die Wunder der Schöpfung, süß=innig brütend über ihren Geheimnissen, aber wie ein fremdartiger Gnom mit mutwilligem Lächeln die Kreise der Gesellschaft störend. Goethe schien ihr der bewußte Herr und Meister der Natur; in Goethe liebte sie die Harmonie der Schöpfung. Und so wenig der somnambule Elfentanz zu der klassischen Hoheit des Dichterzeus zu passen schien, so wenig hatte die romantische Richtung das klassische Ideal der Humanität aus dem Herzen der jungen Schwärmerin verstoßen können, so daß es noch in später Zeit in feurigem Streben für der Menschheit Wohl und ihre nächsten Interessen hervortauchte.

Wie Rahel, hatte auch Bettina das Zeug zu einer „Religionsstifterin", den Drang, die geistige Quintessenz zu offenbaren, zu verkündigen, die mit Naturgewalt in ihr lebendig war. Es waren lauter versetzte Bergpredigten und Koransprüche, die in der modernen Welt in so schöngeistiger Offenbarung zutage kamen. Das religionsschöpferische Fluidum schien den Männern abhanden gekommen und nur aus den nervösen Fingerspitzen naturverzückter Frauen heilkündend hervorzuleuchten. Das tiefe Gefühl der Einheit mit Gott und dem All, die Grundlage aller Religionen, welches in der Zersplitterung der modernen Welt so leicht verloren geht, war in diesen prophetischen Frauengemütern eine belebende Macht. Wenn die Religion der Rahel neben einer freudigen Hingabe an die Erscheinungen dieser Welt reich war an unbedingtem Gottvertrauen, an einem mystischen Fatalismus, so hatte die Religion der Bettina das ganze frische Heidentum der Naturreligionen mit eudämonistischer Wendung in sich aufgenommen. Das Glück, das Wohlsein der Menschen war der Inhalt ihrer Religion; der Kultus derselben ein berauschter Taumel, ein Klettern und Schweben und Weben im Mondscheine, ein Untertauchen in die Elemente, ein träumerisches Behagen im Urgeiste, der durch das All weht. So spricht sich ihre „Schwebereligion" in dem ersten Briefwechsel mit der „Günderode" (1804—1806, herausgegeben 1840, 2 Bde.) aus, ein dithyrambisches, verzücktes und bald ahnungsvoll hingegebenes Versinken im Schoße der Naturgewalten. Die Form dieser Offenbarungen ist so aphoristisch wie bei der Rahel, aber sie ist nicht so starr und hart, sie hat Melodie und Schwung; es sind Ossianische Dichtergedanken, nebelhaft, nach Gestaltung ringend und wehmütig vergehend nach kurzem Leuchten in der chaotischen Nacht. Die Rahel ist eine philosophische, die Bettina eine poetische Natur; aber die Poesie der Bettina ist so parador wie die Philosophie der Rahel. Bettina selbst hat das Bewußtsein hiervon, denn sie spricht es aus, „daß es Unsinn ist, was ihr in der Seele wogt; daß

es Unsinn ist, was ihre Gedanken ihr vorbeten; daß es Unsinn ist, den sie ahnend als höchstes Gesetz der Weisheit ergreift". Das heißt doch nur, sich in paradoxer Weise für parador erklären. Bei aller Tiefe einer Weltanschauung, welche den Glauben für Aberglauben und nur den Geist für Glauben erklärt, welche behauptet, daß alle Kreatur von der Liebe, vom Leben selbst lebt, daß eine große That allein die Feier der Liebe mit dem Leben ist, spielt doch der Unsinn keine kleine Rolle in der schwebelnden Naturreligion, indem der Geist mit der Unart eines Gnomen um sich schlägt und beißt und dabei seine Ungezogenheiten für die Offenbarungen seiner Glaubenskraft erklärt. Es ist dies gleichsam ein kindischer Fanatismus, eine unschuldigere Propaganda der Religion, als die mit Schwert und Brandfackel. Dennoch sieht man dem mutwilligen Elf nicht ungern in die klaren Gazellenaugen! Ihre originale Kraft ist so hinreißend im lyrischen Schwunge; ihr Mut ist so schön und frei. „Was aber der Mut erwirbt, das ist immer Wahrheit, was den Geist verzagen macht, das ist Lüge. — Selbstdenken ist der höchste Mut." Das ist gleichsam der Ruck, mit dem der Geist einen tausendjährigen Alp abschüttelt! Und wenn das Denken der Rahel etwas Selbstgenugsames, Spekulatives, Brahminenhaftes hat, so wird es bei der Bettina zur hinausgreifenden Energie, zur That! Der Briefwechsel mit dem schwermütigen Stiftsfräulein von Günderode, die sich aus Liebe zu dem Philologen Creuzer selbst das Leben nahm, kann als Sammlung authentischer Aktenstücke zur Charakteristik dieser Dame nicht gelten, weil die dichtende Phantasie Bettinas viel hinzugethan und das Ganze nur zum Vehikel eigener Offenbarungen machte. Für ebensowenig authentisch hält man „den Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" (seit 1807, 3 Bde., herausgegeben 1835), das Werk, durch welches Bettinas sylphenartige Erscheinung zuerst durch ihr keckes, inspiriertes Wesen Epoche machte. In der That schien ihre Natur aus einem Gusse, gegenüber der flachen Alltagsweiblichkeit, von genialer Frische und Kraft, recht geschaffen, die scherzende, geschmeidige Bajadere des würdigen Gottes zu sein und in einem Shawltanze von Gedanken und Empfindungen den halb schon zum unsterblichen Marmorbilde versteinerten Dichtergreis mit frischestem Leben zu umkreisen. Hier fand er, statt einer ebenso steinernen, ungelenken Bewunderung, statt eines hölzernen Respektes mit ersterbenden Lobpsalmen auf den Lippen, eine sinnlich-frische, pikante, geschwätzige Hingebung, ein Kindweib, das sich im Mantel forttragen, in träumevollen Schlaf an seiner Brust magnetisieren ließ, das aber bei aller Aufopferung der eigenen Natur doch frisch heraus sagte das Eigenste im Denken und Empfinden, mochte es dem anders gearteten Olympier wie

Lob oder Tadel klingen. So wollte sie seinen „Wilhelm Meister“ in die Tyroler Berge schicken, daß er dort eine größere Begeisterung lerne und männliche That. Der Stil dieser Briefe und Tagebuchblätter ist der Stil genialer Improvisationen, schwunghaft und blütenreich, aber ebenso oft verworren, stammelnd, von pythischer Dunkelheit und dialektischer Trübheit. Rahel zieht ihre geistigen Radien vom Mittelpunkte aus nach der Peripherie, Bettina von der Peripherie aus nach dem Mittelpunkte. Sie taumelt und gaukelt umher in der ganzen Breite der Existenz, aber ihr Sehnen geht nach der Tiefe. Bettina giebt liebliche Naturbilder, kleine Gedichte voll glücklicher Anschauung und reizend hineinverwebter Stimmung in Jean Paulschen Streckversen. Noch anziehender fast sind ihre sozialen Genrebilder voll drolligen Mutwillens und kecker Züge, die das Wesen treffen. Bei aller Schärfe ist Rahel den Persönlichkeiten gegenüber ohne Kritik; nur auffassend und hingebend; Bettina bei aller Weichheit ironisch in ihren Silhouetten, eine Wassernixe, welche allen Mißliebigen den Schaum ins Gesicht spritzt, ein Kind, das zu jedem harmlos sagt: „Du gefällst mir nicht!“ Doch wie ihre Sympathien sind, das beweist ihre Liebe zur Günderode, zu Goethe, der schwärmerische Kultus des Genies, welcher der Schwebereligion erst einen festen Schwerpunkt gab.

Indes wurde die Sylphe zur Sibylle, und das älter gewordene Kind hörte auf, ein gaukelndes Naturwunder zu sein; die Frau vertiefte sich in soziale Probleme, und die verworrene Lebensgestaltung der Neuzeit, die herben Kontraste der Armut und des Reichtums, zu denen das Berliner Proletariat passende Beispiele gab, forderten ihr Nachdenken heraus. Hierbei war das Herüberwirken französischer Schriftsteller ebensowenig zu verkennen, wie die Berührungen mit der absoluten Kritik und den voraussetzungslosen Berliner Denkern. Die Hingabe an die Natur, das Hinanklettern und Hinaufturnen zu ihrer Gottheit hatte durch sich selbst imponiert; bei der Betrachtung sozialer Verhältnisse, bei denen Statistik, Staatswirtschaftslehre und andere sehr trockene, aber unentbehrliche Faktoren des Wissens eine große Rolle spielen, konnte der prophetische Naturalismus sich nur in sehr allgemeinen Offenbarungen halten, und wo nur eine handgreifliche, selbst arithmetische Klarheit gedeihlich wirkt, da mußte mystische Dunkelheit einen bedenklichen Eindruck machen. Dies ist in der That der Eindruck der späteren sozialen Schriften Bettinas: „Dies Buch gehört dem Könige“, (2 Bde., 1843), „Ilius Pamphilius und die Ambrosia“ (1847) und „Gespräche mit Dämonen“ (1852). Die dialogische Form des ersten und letzten Werks erinnert keineswegs an die platonischen Dialoge; jene sanfte, glatte, ad absurdum

führende Ironie des Sokrates konnte in den sprudelnden Plaudereien der Frau Rat keinen Platz finden. Das war ein hastiges Hervorquellen und Herausquetschen des pythischen Dranges, einer wohl berechtigten humanen Empfindung, einer sturmschnellen Weltverbesserung; wie mit einem Hexenquirl war alles durcheinander gerührt, Reflexionen, Vorschläge, Gefühle, Offenbarungen; mit Staat, Religion, Gesellschaft, mit allem Bestehenden wurde höchst ungeniert umgesprungen; der Walpurgisbesen fegte alles fort, aber nur Nebelgestalten traten an Stelle des Weggefegten. Die „Dämonen" standen der Bettina wohl Rede, aber die Antworten klangen so dumpf und unverständlich, wie aus der Höhle des Trophonius. Es waren die Echos gewaltthätiger Empfindungen, aber ohne alle gestaltende Kraft, Echos einer religiösen Empörung über das Unrecht bestehender, die Menschheit entwürdigender Verhältnisse; aber das Echo der Empfindung ist zu ohnmächtig zur Neuschaffung der Welt. Die Fragen des Pauperismus, ein Danaidenfaß, in das mächtige, kenntnisreiche und wohlwollende Geister bisher umsonst geschöpft hatten, machten auch die Geistesmacht der Prophetin erlahmen, die indes trotz vieler excentrischer und in die Luft fahrender Gestikulationen in einzelnen leuchtenden Blitzen ihre priesterliche Berechtigung offenbarte. Auch die Thatsachen ließ sie sprechen und suchte die Statistik des Berliner Voigtlandes zu verwerten, aber sie blieben ohne Zusammenhang mit dem orakelhaften Raisonnement. In dem „Briefwechsel des Ilius Pamphilius mit der Ambrosia" setzt sich „das Kind" wieder in eine Herzenspositur, die ihr immer besser steht, wenn auch hier das ernste Gewicht des Inhalts eine Bedeutung in anspruch nimmt. Der junge Nathusius, der später eine pietistische Richtung einschlug, weiß sich gegenüber der etwas alt gewordenen Liebe und Hingabe der Ambrosia nicht anders als sehr feierlich zu benehmen; es fällt ihm schwer, die Jugend so zu repräsentieren, wie Goethe das Alter repräsentiert hat, indem ein Greis, dem ein Kind um den Hals fällt, sich in einer anmutigeren Situation befindet, als ein Jüngling, dem eine Matrone die Hände und Füße küßt. Diese Emanzipation war offenbar größer, als die erste, denn ihr fehlte der ästhetische Reiz. Ueberhaupt ist Bettina als Sylphide und Sibylle nicht in Reflexion, sondern in Aktion die Vertreterin der Frauen-Emanzipation. Sie denkt über dies Thema nicht nach wie Rahel; sie stellt es dar. Die freie Berechtigung des Herzens selbst zu jeder Unart gegen die Sitte und Konvenienz wird von ihr in Scene gesetzt, was um so weniger allgemeingültig und maßgebend für andere sein kann, als es nicht jedem vergönnt ist, mit solcher Grazie unartig zu sein. So bleibt Bettina eine Aus-

nahme, die durch keine Gewalt zur Regel werden kann; aber eine liebenswürdige und interessante Ausnahme, Geist und Herz voll gährender, noch öfter stoff- als formloser Gedanken in einem verworrenen Stile, dem man das Sieb im Ohr, auf das sich die Nixe so viel zugute thut, wenig anmerkt. In ihrer letzten Lebenszeit verkehrte Bettina vorzugsweise mit Varnhagen von Ense; sie ist die Heldin in den letzten Jahrgängen der Varnhagenschen Tagebücher. Varnhagen war ihr Ratgeber und hülfreich thätig bei Herausgabe der Arnimschen Werke. In seinen Urteilen über sie ist er sehr schwankend; oft rühmt er ihren Geist, ihre Liebenswürdigkeit, oft giebt er unverhohlener Entrüstung Ausdruck über ihre Widersprüche, ihre Unklarheit, ihre Koketterien u. s. w. Das Gesamtbild Bettinas, das uns aus dem Rahmen dieser Tagebücher entgegentritt, ist kein geschmeicheltes. Ihre fixen Ideen, namentlich wegen des Goethemonuments, ihre Konfusion in allen Geschäftssachen, ihre verspäteten Kindlichkeiten und Eitelkeiten erscheinen unerquicklich, werden aber durch Alter, Kränklichkeit und Lebensschicksale einigermaßen gerechtfertigt.*)

Neben Rahel und Bettina wird als das dritte weibliche, der Berliner Sphäre entsprungene Phänomen Charlotte Stieglitz (1806—1834) genannt, welche indes den Emanzipationsfragen ferner steht, deren Selbstmord eine That edler, opferfähiger Liebe ist, die aber mehr in die Misère des deutschen Schriftstellerlebens, als in den Kreis der sozialen Erscheinungen gehört. Dieser Selbstmord war das Werk einer ausgesuchten und raffinierten Berechnung, die allerdings aus einem liebevollen Herzen hervorging, aber doch, dem einfachen Gange des Gefühls entfremdet, nur durch sophistische Reflexionen möglich gemacht wurde. Ihre That ist um so bedauerlicher, als die Berechnung selbst eine verfehlte war; denn eine mittelmäßige dichterische Begabung wird durch keine noch so mächtig in das Herz und in das Leben einschneidenden Ereignisse zu einer außerordentlichen werden, sondern durch Thatsachen, denen sie nicht gewachsen ist, noch mehr in sich verdumpfen. Die Kasuistik der Leidenschaft, zugleich mit solcher Kraft des Entschlusses und solchem Mute der That, macht den Selbstmord Charlottens zu einem auffallenden und psychologisch interessanten Ereignisse, das von der jüngeren Litteratur in Apotheosen und Studien aller Art ausgebeutet wurde. Theodor Mundt widmete der That und ihren Motiven, überhaupt der Darstellung des Charakters ein ausführliches „Denkmal" (1835), das zu seinen am besten stilisierten Schriften gehört. Später ist der „Briefwechsel zwischen

*) Vergl. Bettinas von Arnim „Sämtliche Schriften" (11 Bde., 1853).

Heinrich Stieglitz und seiner Braut Charlotte" (2 Bde., 1859) veröffentlicht worden, der dadurch einen wehmütigen Reiz erhält, daß sich das tragische Geschick der Zukunft in dieser volltönenden Lyrik der Empfindung, in dieser Idylle bescheidener Lebensverhältnisse, in diesem ahnungslosen Zusammenhang harmloser Gemüter auch nicht von ferne ankündigt.

Noch bedeutender als diese eigentümlich gestimmten Frauennaturen wirkte von Frankreich das glänzende Vorbild einer George Sand herüber, welche die aphoristischen Prophetinnen durch eine dichterische Produktionskraft überstrahlte, die es vermochte, den Gedanken in einen künstlerischen Organismus zu verweben. Die feinste und schärfste Anatomie der gesellschaftlichen und der Herzenszustände trat bei ihr an die Stelle schwunghafter Offenbarungen und geistvoller Aperçus. Sie wählte Stoffe, die einen ganz bestimmten Konflikt vertraten und führte diesen Konflikt mit einer feinen, oft ans Sophistische streifenden Dialektik aus. Dabei war die Welt ihrer Gedanken und Empfindungen von seltenster Tiefe, der Glanz und die Geschmeidigkeit ihres Stils von hinreißender Gewalt. Nie hatte ein Autor bis dahin zugleich in so feiner und kecker Weise die Geheimnisse des modernen Lebens offenbart, nie der Realismus menschlicher Zustände in seiner schrankenlosen Entfaltung eine so idealistische Auffassung erfahren. Alle Probleme der Liebe und Ehe wurden von George Sand nicht nur berührt, sondern in schroffster, oft paradoxer Fassung entwickelt; über die grellsten Schilderungen sinnlicher Leidenschaften breitete sie den ätherischen Hauch eines ideellen Lebens, das mit heißem Reformdrange, mit ahnungsvollen Pulsschlägen in den unheimlichen Verwickelungen der Gegenwart vibrierte; über der brüsken, oft verletzenden Situation schwebte in schwunghaften Linien ein schönes Glaubensbekenntnis. Dennoch waren es keine bizarren Neuerungen, kein Umsturz bestehender sozialer Institute, welche George Sand vertrat; die Ehe sollte nicht durch die freien Bündnisse des père Enfantin, nicht durch die Weibergemeinschaft des Fourierschen Phalanstère ersetzt werden; sie sollte in sich selbst eine ideale Wiedergeburt erleben durch die geläuterte, interesselose Liebe! Und diese Liebe sollte die menschliche Natur nicht in Einseitigkeiten zerspalten, nicht die sinnlich-geistige Harmonie zerstören, sondern dem Ideale des ganzen Menschen entsprechen, wie es in Deutschland Schleiermacher in seinen Briefen über Schlegels „Lucinde" gepredigt! Die einseitig sinnliche und einseitig geistige Liebe und ihr Untergang ist in der „Lelia" mit Meisterhand geschildert; „Jacques" ist eine Tragödie der Ehe voll wunderbarer Dialektik, heroischem Ernste der Aufopferung und in einer gänzlich neuen Fassung,

eine Apotheose des eifersuchtlosen Schmerzes einer großen Seele, deren Liebe gekränkt wird; in „Leone Leoni“ sehen wir die Leidenschaft als einen unwiderstehlichen Zug der Natur, einen dämonischen Mesmerismus des Herzens, unbekümmert um die sittliche Zurechnung, um den menschlichen Wert des Geliebten, eine heiße, glühende Liebe ohne Achtung! In der „Indiana“ folgt die Dichterin am meisten dem erbitterten Zuge ihres Herzens, welcher die Charaktere entstellt, die Männer zur Schändlichkeit, die Weiber zur Schwächlichkeit, denn diese liegt doch der scheinbaren Stärke einer maßlosen, alles duldenden Hingabe zu Grunde. Aehnliche Konflikte behandelt „André“, „Geneviève“, „Mauprat,“ „Rose et Blanche,“ „Valentine,“ während ihre späteren Romane, welche Zustände der Massen und der Eigentumsfragen berühren, in einen andern Kreis gehören. Diese kühnen Griffe in das moderne Leben, in die unmittelbarsten Fragen der Gesellschaft, die jedem einzelnen gegenwärtig sind, diese unermüdlichen, stets geistvollen Variationen über dasselbe Thema mußten das von Emanzipationsstoffen gährende geistige Leben in Deutschland wunderbar berühren! Alle die klar hervortretenden Probleme, welche in aphoristischen Andeutungen und Orakelsprüchen schon in den deutschen Frauennaturen lebendig waren, wurden in den feurigen Köpfen der Jugend eine nach Gestaltung drängende Macht. Bald schimmerten sie durch poetische Nachdichtungen durch, bald wurden sie in bestimmter Weise formuliert, und so eine Litteratur mit Stichwörtern und Tendenzen geschaffen. Die Emanzipation der Frauen, die Emanzipation des Fleisches wurde zu einem Glaubensartikel der jüngeren Schule. Diese ganz moderne Sturm- und Drangperiode erhält eine paradoxe Richtung, wenn man dies Wort im Sinne der Rahel gebraucht. Die neuen Wahrheiten, die noch keinen Platz finden konnten in der Welt, brachen mit einer Verrenkung herein. Das junge Deutschland repräsentiert das Moderne in seiner ersten paradoxen, noch verrenkten Gestalt!

Vierter Abschnitt.

Ludwig Börne. — Heinrich Heine.

Noch waren nicht volle dreißig Jahre vergangen, seit der Goethe-Schillersche Freundschaftsbund im Zenith des geistigen Lebens der Deutschen stand und durch Produktionen von dauerndem Werte, durch künstlerische Thaten die nationalen Sympathien gewann. Kurz vor der Juli-Revolution sehen

wir die Augen des Volks auf zwei Männer hingewendet, die mehr die Zeit auf eine Linie stellte, als der eigene Herzschlag zusammenführte, deren scheinbare Allianz sich bald pietätlos auflöste, und deren Schriften, weit entfernt, ästhetische Befriedigung zu gewähren oder überhaupt ein Streben nach künstlerischer Vollendung an den Tag zu legen, einen grell-dissonierenden Ton anschlugen und in der Form nirgends das Aphoristische überwanden. Was verschaffte diesen Männern einen so bedeutenden Ruf? Was rückte die deutsche Litteratur so gewaltsam in eine neue Phase? Es war der Reiz und die Macht der modernen Ideen, das kecke Erfassen des Nächsten in Staat und Gesellschaft, die Verleugnung aller mittelalterlichen, fernliegenden Tendenzen, der Freiheitsdrang, der die abgelebten, geistigen Hüllen beiseite warf und freudig berauscht in die Zukunft stürmte; es war für die Litteratur, gegenüber einer schwerfälligen Gelehrsamkeit und einer affektierten oder vollkommen epigonenhaften Poesie, die Frische und Schärfe eines dreist zugreifenden Stils voll genialer Blitze, eines rücksichtslosen Humors, der die romantische Ironie auflöste, indem er sie auf die Spitze trieb und die eigenen Spitzen scharf gegen geistig erstarrte Zustände kehrte. Die Romantik hatte schon jede feste Kunstform durch ihre Willkürherrschaft unterbrochen. Das Fragmentarische, das in der Poesie höchstens die lyrische Form streifte, wurde jetzt allein als berechtigt anerkannt; man kann sagen, der Journalismus erhob sich zu einer maßgebenden Macht, wie niemals in früheren Zeiten; er absorbierte die Litteratur. Das Journalistische, das den Tag erfaßte und erregte, der treffende Einfall, der schlagende Witz, die Pointe selbst in der Lyrik wurden die Waffen der Talente, aber für ihre Bedeutung kam es darauf an, wie sie den Stoff der Tagesdebatte erfaßten. Wurde der Witz, das Bonmot, das geistige Spiel letzter Zweck, wie bei Saphir, so entstand der ephemere Journalismus, die rein äußerliche Belustigungsfabrik. Dienten aber diese Mittel einem höheren Gedanken, schien die Gährung der Zeit in diesen Blitzen sich zu entladen, der gewaffnete Fortschritt dem Haupte des Blitzeschleuderers zu entsteigen, so repräsentierten die Talente den Fortgang der Litteratur überhaupt, eine Epoche des Werdens ohne harmonische Gestaltungskraft, aber voll schlagkräftiger Gedankengewalt, und waren Wegweiser und Vorboten einer Zukunft, welche den Niederschlag dieses Prozesses in künstlerischen Gestalten verwerten konnte. Das ist die Bedeutung der Heine-Börneschen Konstellation; ihre Form ist journalistisch, ihr Inhalt die geistige Bewegung, der geistige Fortschritt in den leuchtenden Reflexen des Humors. In beiden herrschte die fieberhafte Unruhe der Zeit; aber in dem einen wurde sie zur Ausgelassenheit, welche jauchzend die Mütze in

die Luft warf und sich allen krankhaft überreizten Gelüsten hingab; bei dem andern zehrte sie im Stillen fort und unterwühlte mit inneren vulkanischen Gluten den Geist. Dort haben wir das Fieber eines Talents, hier das Fieber eines Charakters; dort die süßen, lieblichen Traumbilder der Phantasie, aber auch bacchantische Träume mit krassen Nuditäten und nach dem holdesten Traume ein cynisches Erwachen; hier die Trunkenheit eines Prophetengeistes, dem die Zeit zu langsam fortgeht, der ihr Wandeln abmißt nach den eigenen, krankhaft eilenden Pulsschlägen, dem der geistige Sauerstoff im Uebermaße am Leben zehrt. Börne ist die Inkarnation des politischen, Heine die Inkarnation des sozialen Fortschritts. In ihrem gegenseitigen Verhältnisse hatten sie beide anziehende und abstoßende Pole; es kam nur darauf an, welche Seite genähert wurde. Beiden gemeinsam war die witzige, aphoristische Form, die jüdische Schärfe des Geistes, ein kühner, heißblütiger Reformdrang, der allgemeine Aether einer freien Gesinnung; aber während Börne, unberührt von allen äußeren Temperaturverhältnissen der Zeit, nur dem inneren Thermometer folgte, der sich dem Siedepunkte um so mehr näherte, je kälter es draußen wurde, folgte Heines quecksilberne Dichternatur dem Wechsel der Atmosphäre, und nur die Beweglichkeit im Steigen und Fallen und der leichte metallne Fluß des Geistes blieb sich gleich. Börne ging geradeaus mit scharfem Zahne und scharfer Waffe. Heine kugelte sich oft wie ein Igel zusammen und kehrte die Stacheln nach allen Seiten. Börne hatte ein bestimmtes politisches Glaubensbekenntnis; Heine experimentierte in der Politik, ihm imponierte Napoleon, ihm gefiel Louis Philipp; ihm mißfielen die deutschen tabakrauchenden Demokraten; aber der Heiligenkultus von Mabile, der Nymphenrausch des palais royal, die emanzipierte Sinnlichkeit, der freudige Hellenismus des Lebens waren ihm feststehende Glaubensartikel. So stießen sich beide zurück; denn wo der eine rigoristisch blieb, war der andere frivol, und doch lag in beiden ein extremer Freiheitsdrang. Beide waren Phänomene des Tages und mußten sich so selbst in die Debatte ziehen. Wie dies besonders von Heine geschah, zeugt von der polaren Bedeutung ihrer Naturen und von dem Mangel jedes gemütlichen Verhältnisses, jeder gegenseitigen Förderung und Gleichheit des Strebens, wie sie den Schiller-Goetheschen Freundschaftsbund ausgezeichnet hatte.

Ludwig Börne, eigentlich Baruch (1786—1837), geboren in der berüchtigten Judengasse in Frankfurt am Main, nach medizinischen und staatswissenschaftlichen Studien Polizei-Aktuarius in dieser Stadt, später Redakteur der „Wage", Theaterkritiker und Publizist, nach 1830 meistens in Paris lebend, wo er auf dem Père Lachaise begraben liegt, hat

durch den Ernst seiner Gesinnung, die Uneigennützigkeit und Unbestechlichkeit seines Charakters sich zum Mittelpunkte eines Kultus gemacht. Die politische Ueberzeugung wurde in ihm zur Religion; Glauben, Andacht, Prophezeiung und fanatische Propaganda wurden auf das neue Gebiet übertragen. Der politische Glauben erfaßte den ganzen Menschen, daß er im Innersten vibrierte und nur mit diesem einen Maßstabe an die ganze Welt des Geistes ging. Das war in der deutschen Litteratur eine neue Erscheinung! Die Partei trat auf als eine geistige Macht, übergreifend über den Staat hinaus in alle menschlichen Gebiete und zog Kunst und Wissen und alle Einrichtungen der Gesellschaft vor ihr Forum. Wohl hatten wir bis dahin öffentliche Charaktere, die schriftstellerten, aber keine Schriftsteller, die öffentliche Charaktere wurden. Börne war die publizistische Linke der ganzen Nation und wurde nach der Juli-Revolution ihre äußerste Linke; alle die Funken konstitutioneller Sehnsucht in den Großstaaten, alle die Flämmchen der Kammeropposition in den kleineren Bundesstaaten wurden in ihm zur Flamme, und diese Flamme schuf sich ihren eigenen Sturm, der nach 1830 revolutionär wurde und das Hambacher Fest zusammenwehen half.

Börnes Natur war von hause aus mild und taktvoll; seine Achtung für die Menschenrechte blieb nicht abstrakt, er achtete sie in jedem einzelnen; sein Urteil über Persönlichkeiten war stets tolerant; gern erkannte er jeden geistigen Entwicklungsgang an und suchte ihn zu begreifen, ohne zu Motiven, die ihm selbst fern lagen, seine Zuflucht zu nehmen. Doch die innere fortdauernde Erhitzung, die keinen Ausweg fand, mußte sich verzehrend steigern, überreizte Hoffnungen nach rascher Enttäuschung den Stachel gegen die eigene Brust kehren. So wurde Börne ein Revolutionär aus gekränktem Gerechtigkeitsgefühle, ein Jakobiner aus Verzweiflung. Nach der Juli-Revolution schienen ihm die erkämpften Volksrechte durch eine listige Politik wieder in Frage gestellt; er hatte sich mit der Juli-Revolution gleichsam identifiziert, er war ihr Prophet gewesen, er hatte sie geistig mitgefochten, er sang ihre Nänien. Man kann sagen, er starb an ihr, sie war in ihn zurückgetreten und hatte seinen Organismus bewältigt.

Was Börne vor der Julirevolution geschrieben, das hatte einen meist mild-satirischen Charakter; sein Spiel zeigte eine Mischung von Jean Paulschem Humor, Swiftscher Ironie und Rousseauscher Begeisterung. Seine „Denkrede auf Jean Paul", in welcher er diesen Autor als den Dichter der Armen feiert, hatte ein sentimentales Kolorit, üppig wuchernden Bilderglanz und trug den Stempel einer edlen Seele. „Der Eßkünstler" und andere Genrebilder waren Produktionen eines gemütvollen, sich breit ergehenden

Humors, „die Monographie der deutschen Postschnecke“ eine treffende Satire auf die schwerfällige Fortbewegung des deutschen politischen Lebens. Börne zeigte sich darin als Apostel des Fortschritts, den er in keine bestimmten Formeln kleidete, der in ihm als der Herzschlag der Menschheit lebendig war. In seinen Tagebuchblättern, in seinen ersten Pariser Schilderungen, die stilistisch meisterhaft sind und von seltener Beobachtungs- und Darstellungsgabe zeugen, in seinen Aphorismen und Fragmenten gährt überall dieser freie Geist, der gegen alle Schnörkel des Servilismus, der voll Erbitterung über jedes verjährte und neue Unrecht jeden Fehdehandschuh aufhebt, welcher der Menschheit hingeworfen wird. Keine Größe gilt ihm, die nicht auf dem Piedestal edler Gesinnung steht, und zweifelnd tastet er an Goethes Lorbeer, weil er ihm nicht die Fahne des Rechts zu schmücken schien. Neue Streiflichter fallen auf die großen Persönlichkeiten der Geschichte — in milderer Beleuchtung steht Robespierre da, aber das Anathema trifft das Haupt des bewunderten Napoleon. So hoch die Treue gegen die eigene Ueberzeugung gehalten wird, so wird doch der Wechsel und Umschwung beweglicher Gemüter, wie eines Steffens, nicht als Apostasie gebrandmarkt. Gesinnung! hieß die Parole der Freiheit, und streng war ihre Moral. Nach dem glänzenden publizistischen Talente Börnes schielten Metternich und Gentz vergebens; denn dies Talent hätte sich selbst aufgegeben mit jeder Wandelung des Glaubens; dies Talent war ja nur scharf und glänzend krystallisierter Charakter.

Aus der reichhaltigen Gedankengallerie, welche uns Börnes „gesammelte Schriften“ (8 Bde.; 1829—1831, neue Ausgabe 12 Bde., 1862) und die „nachgelassenen Schriften“ (6 Bde., 1844—50) darbieten, heben wir noch besonders die „dramaturgischen Blätter“ hervor, in denen die deutsche Theaterkritik in einer neuen Phase erscheint. Wie Lessing und Tieck betont auch Börne Natur und Wahrheit in den dramatischen Dichtungen, aber er verlangt sie nicht bloß in Charakter und Situation, er verlangt sie in den innersten Tiefen der Gesinnung. Man lese seine Beurteilung des „Tell“ und des „Trauerspiels in Tyrol“; er rügt es scharf, wenn uns der Dichter für Unedles zu begeistern sucht. Er hat den feinsten sittlichen Takt. Schildern soll der Dichter das Verwerfliche, aber nicht unsere Sympathien dafür erregen. Ihn stören sogar Shakespeares Bösewichter wegen ihrer Liebenswürdigkeit. Tells Isolieren scheint ihm thöricht, seine spätere Handlungsweise perfid, sein Pfeilschuß in der Gasse von Küßnacht ein Mord. Die Rache der Else in Immermanns „Trauerspiel in Tyrol“ verwirft er als unedel, wie jede persönliche Rache. Doch wo es große geschichtliche Kämpfe gilt, geht er auf ihren

ideellen Grund, und weil dieser im Tyrolerkampfe schwächlich und dürftig ist, scheint ihm der Stoff zur Tragödie ungenügend. So geht seine Kritik auf die Tiefe des Gehalts, und der „Lavendelduft" der Form besticht ihn nicht. Die Kritiken über Houwalds Stücke sind durch ihre analytische Schärfe Meisterstücke; er weist die Schwächlichkeit der Motive und der Diktion mit großer Einsicht nach, bleibt doch bei aller Strenge maßvoll und würdig in seiner Haltung und erkennt das dichterische Talent bei Raupach und Grillparzer mit Freuden an. So unnachahmlich seine „dramaturgischen Blätter" sind, weil aus ihnen, wie aus allem, was er schrieb, seine ganze Persönlichkeit atmete, so haben sie doch Nachahmer gefunden und nach dieser Seite hin ungünstig gewirkt. Eine so politisch verzauberte Natur wie Börne mußte alles, was sie berührte, in reines Gold der Gesinnung verwandeln. Jeder Stoff wurde ihm gleichsam leibeigen und verlor sein selbständiges Recht. Alle seine Werke sind Usurpationsakte seiner mit der Freiheitsidee verwachsenen Persönlichkeit. Sie hatte nur einen Maßstab für alle Kunst, für alles Wissen. Doch bei seinen Nachahmern, bei einem großen Teile der vulgären Theater-Kritiker wurde Börnes Art und Weise zu einer spaßhaften Maskerade; die Theaterkritik war nur eine Larve für das geistreiche Ich, seine Augenblitze und Gestikulationen. Auf die Wahrheit der Sache, auf ästhetische Prinzipien kam es nicht an, nur auf das Spiel des eigenen Witzes und der beliebigsten Gedanken. Daher entstand eine grenzenlose Verwirrung der Kunstbegriffe, ein Chaos der widersprechendsten Anschauungen, die alle mit Börnes Schärfe ohne seinen Takt geltend gemacht wurden. Jeder Knabe konnte das kritische Guillotinenmesser in Bewegung setzen, wenn er den leichten Kunstgriff gelernt; die Kritik wurde vernichtend, die Vernichtung wohlfeil und permanent auf allen Märkten, und die kleinen Samsons prahlten mit der Zahl ihrer Köpfe. Die eigentlichen Dichter waren nur vorherbestimmte Opfer, und die Kritik maßte sich die Rechte der Produktion an, indem sie selbst humoristische oder satirische Kunstwerke schaffen wollte; ja, begabte Talente gährten sich kritisch aus, ehe sie produzierten, und manchem erging es wie dem Arzte Guillotin. Diese Verwirrung hat Börne nicht verschuldet, aber angeregt; sein Scharfblick, sein Instinkt für das Richtige und Wesentliche, sein Glanz und Charakter fehlten seinen Nachahmern. So blieb ihnen nur die stark subjektive Wendung; das kritische Münzrecht, das ein Regal der wissenschaftlichen Aesthetik bleiben muß, wurde in allen geistigen Dachkammern ausgeübt; jeder prägte sein eigenes Duodezgesicht auf die Münze.

Die Julirevolution hatte Börnes Geist und Nerven wunderbar aufgeregt. Wenn er schon vorher wie der Geist im Hamlet Morgenluft ge-

wittert und maulwurfartig miniert hatte, so wurde er nachher zum ruhelosen Mahner, der seinen Racheruf! ertönen ließ. Er fieberte sich in einen Fanatismus hinein, der mit „blutiger Frakturschrift“ schrieb. Er trommelte Sturm! gegen die Feinde der Freiheit; er wollte sie mit dem Bajonnet angreifen, mit dem Kolben totschlagen, „Göttliche Grobheit!“ wurde die Parole seines Stiles. In diesem Geiste schrieb er seine „Briefe aus Paris“ (1832—1834, 5 Bde.), dithyrambische Philippiken, elegische Wehrufe, satirische Bambocciaden, der blutrote Maskenscherz eines weichen Gemütes, das oft mit mildem, menschenfreundlichem Blicke, wehmütig umflort, aus der Maske schaute. Nicht als ob ihm der Ernst gefehlt, der Ernst der Gesinnung und des Charakters! Die ideelle Begeisterung, bis zum Fanatismus gesteigert, hat oft weiche Gemüter bis zur barbarischen Propaganda der Humanität erhitzt; aber der Grundzug der Natur verleugnet sich nicht! Die tigergleiche Wildheit mancher Börneschen Sätze war kunstvoll angeeignet! Er zwang sich zu einer stürmischen Gewaltsamkeit; er wollte sein Vaterland züchtigen, um es zu bessern. Darum diese Worte wie Schwerter und Geißeln, dieser Stil wie eine Brandfackel, diese unskandierte politische Lyrik im Rhythmus des Sturmschrittes! Dennoch blieb die Freiheit, für welche Börne kämpfte, stets eine deutsche, gedankenvolle, menschliche; und wenn sie von der französischen die Energie des Augenblickes borgte, die totmutige, lustige Aktion, so blieb doch ihr deutscher Herzschlag allgemeinen Interessen zugewendet. Etwas Rücksichtsvolles und Schonendes blieb bei den scheinbar rücksichtslosesten Angriffen zurück, denn Börne predigte nicht den blinden Haß gegen die einzelnen, nur gegen die alte Ordnung der Welt, eine Konstellation der Weltgeschicke, in welche schuldlos der einzelne verstrickt war. Indes würde man irren, wenn man in den Pariser Briefen nur die zur Schau getragene Jakobinermütze entdecken wollte! Es ist darin eine Fülle glänzender humoristischer Schilderungen, geistvoller Kunstbetrachtungen, gemütvoller Plaudereien, eine Mosaik blendender und lieblicher Bilder, menschenfreundlicher, kosmopolitischer Gedanken, Weltahnungen, Weltschmerzen!

Unsere gelehrten Litterarhistoriker verurteilen Börne leichthin und zeigen dabei eine geringere Kenntnis unseres geistigen Entwickelungsganges, als sie Hengstenberg bewiesen! Möchten sie von diesem lernen, daß der Kern und das Wesen unserer Litteratur bei allen wechselnden Typen ihrer Entfaltung sich dennoch gleich bleibt, und Börne und Heine nicht außerhalb des Weges liegen. den Schiller und Goethe eingeschlagen. Auch in diesen modernen Autoren ist das Ideal der Humanität ebenso lebendig wie in Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul. Wir sprechen hier

bloß von der Richtung, nicht von dem dichterischen Genie. Aber das Ideal der Humanität schwebte bei jenen Autoren im Aether ästhetischer Verklärung. Im Interesse der Kunst blieb jede Wendung zur Praxis und zum realen Leben fern. Diese Wendung mußte gemacht werden; Börne und Heine machten sie mit unkünstlerischer Gewaltsamkeit. Auch diese Phase der revolutionären Humanität konnte nicht dauernd bleiben; die stürmische Aneignung des modernen Lebens und seines Inhalts, das Resultat glänzender und kühner Geistesattaquen, mußte wieder der Kunst zugute kommen. Die moderne Kunst, treu jenem humanen Ideale der Klassiker, sucht dasselbe aus dem modernen Leben heraus zu harmonischer Vollendung auszuarbeiten. Börne und Heine brachen die Bahn — das ist ihre litterargeschichtliche Bedeutung!

Zur Zeit der Julirevolution hatte sich in Deutschland ein Mann der kritischen Diktatur bemächtigt, dessen Legitimation in einer burschikosen Deutschheit bestand, die mit einem warmen patriotischen Herzschlage renommierte und außerdem die Keule der Teutoburger Wälder zu ihren kritischen Totschlägen benutzte. Diese Kritik trug den keuschen, reinen Hemdkragen der neuen Cherusker und hatte ihre Muskeln auf der Hasenheide gestärkt. Ihr poetischer Augenaufschlag erinnerte an Ludwig Tieck und die Romantiker. Wolfgang Menzel (1798—1873),*) der Märchendichter des „Rübezahl" (1829) und „Narcissus" (1830), der im Jahre 1854 wieder mit einem euphemistisch betitelten Romane: „Furore", (3 Bde.) später mit historischen und politischen Schriften, auf die wir noch zurückkommen, hervortrat, hatte in einer „deutschen Litteratur" (2 Bde., 1828; 2. Aufl. 4 Bde., 1836) dann im „Morgenblatte" eine kritische Souveränetät von Gottes Gnaden usurpiert, welche mit christlich-germanischem Fanatismus alle Gegner zu Boden warf. Von ästhetischen Prinzipien war hier noch weniger als bei Börne die Rede; die patriotische und liberale Gesinnung wurde mit Nachdruck betont; aber dieser Patriotismus war exklusiv und bekreuzigte sich vor allen kosmopolitischen Ideen und der Liberalismus lehnte sich zwar gegen alles Lakaientum auf, war aber nur von zufälligen Sympathien beherrscht und von einer die Ellenbogen brauchenden Intoleranz. Menzels Stil war einfach grob ohne die Börnesche Göttlichkeit. Dennoch machte die „deutsche Litteratur" Aufsehen; man vergaß, daß sie eigentlich nur eine encyklopädisch-wässerige Revue war, welche alles in numerierte Schubläden verteilte, daß alles chaotisch und entwickelungslos durcheinander lag, daß die Wissenschaften,

*) Vergl. Wolfgang Menzels „Denkwürdigkeiten", herausgegeben von seinem Sohne Conrad Menzel (1877).

besonders die Philosophie, höchst dilettantisch aufgefaßt wurden, und daß die Beurteilung der Poeten etwa nach dem ästhetischen Maßstabe eines Jahn geschah. Man vergaß das alles, weil die Frische und Keckheit des kritischen Tons, den Menzel anschlug, in einer schwächlichen Epoche ästhetischer Vergötterung und nervloser Epigonen einen bedeutenden Eindruck machen mußte, weil die Kühnheit, mit der er an Goethes Lorbeer zerrte, vielen schüchternen Antipathien entgegenkam, weil seine Art und Weise, aus kritischen Vorwürfen sittliche und religiöse Anklagen zu formulieren, die Litteratur in das prickelnde Interesse der Tagesdebatten zog und sie zu einer Angelegenheit der Polizei machte, was bei der Ironie der damaligen Zustände nicht viel weniger war, als eine National-Angelegenheit. Als theologischer Großinquisitor und moralisch-politischer Staatsanwalt setzte sich Menzel in eine eigentümlich kritische Positur, deren Bedeutung noch durch das Gewicht seines knorrigen Eichen-Naturells, dem ein gesunder Naturwuchs nicht abzusprechen ist, erhöht wurde. Wenn sein direkter Patriotismus mit dem indirekten Börnes einige Sympathien haben mußte; wenn sie sich sogar in den Angriffen auf Goethe und in der Ungeniertheit ihres Stiles und ihrer Ueberzeugungen begegneten: so mußten dagegen Börnes Apotheosen französischer Zustände, sein Bestreben, die Nationalitäten zu vermitteln, Deutschland und Frankreich unter dem Zeichen der Freiheitspartei zu verbrüdern, ein Streben, das er durch Herausgabe der „Balance“ in Paris befördern wollte, auf Menzel ungefähr denselben Eindruck machen, den das rote Tuch des Torreadors auf einen brüllenden Stier in der Arena macht. Menzels Monomanie gegen die französischen Nationalfarben und das Pariser Freiheitsrot war unbeschreiblich; Paris war ihm Sodom und Gomorrha, der Quell alles Verderbnisses. Die Angriffe auf Börne, Heine und auf die jungdeutschen Autoren würden das Publikum durch ihre burleske Gestalt interessiert haben, wenn sie nicht über die litterarische Sphäre hinausgegangen und zu polizeilichen Anklagen geworden wären! Menzel erklärte die Religion, die Sitte und das Vaterland für bedroht, und obgleich er Goethe, von seinem Standpunkte aus mit vollem Rechte, mit in diesen Bankerott der jungen Schule verwickelte, so hielt es der deutsche Bund für nötig, gegen die jungdeutschen Schriftsteller einzuschreiten, welche so aktenmäßig und bundespolizeilich zu einer bestimmten Schule gestempelt wurden. Börne gehörte nicht zu dieser Schule; sein Duell mit Menzel blieb ein litterarisches. Voll scharfer und doch milder Swiftscher Ironie, in einem gewandten, schlagenden Stile, dessen Paraden die Menzelsche Keule nicht durchzuhauen vermochte, ist Börnes letzte Schrift: „Menzel der Franzosenfresser“ (1837) ein

neues Zeugnis für seine warme Ueberzeugung seines kraftvollen Herzens- und Geistesschwung. Buffons Wort: „le style c'est l'homme“ bewährte sich bei Börne in seltener Weise. Alles, was er schrieb, war der ganze Mensch, er kannte keine Phrase. Sein Stil hatte einen großen Charakter; sein Charakter einen großen Stil. Er war ganz in seinem Hasse, in seiner Liebe; kein persönliches Interesse hat ihn jemals bestimmt. Sein Weg aus der engen, dumpfen Frankfurter Judengasse bis auf die freien Hügel des Père-Lachaise, wo seine Grabstätte ist, zu Frankreichs großen Toten, erklärt uns seinen Haß und seine Liebe. Die deutsche Litteratur aber besitzt in ihm keinen Dichter, keinen Künstler, doch einen Autor von Lessings Schärfe und Klarheit und Lichtenbergs Witze, der die Luft reinigen half von dem Kolophoniumdunst der romantischen Blitze!

Kaum hatte Raspail die feurige Totenrede am Grabe Börnes gehalten, so hielt ihm eine andere minder wohllautende ein deutscher Dichter, der mit ihm in Paris in freiwilligem Exile gelebt, mit ihm oft zusammen genannt worden als Gleichstrebender und auch von der Litteratur trotz aller Charakterverschiedenheit dauernd mit ihm zusammen genannt werden wird, Heinrich Heine (1800—1856)*), in seinem viel angegriffenen Buche: „Ueber Börne“ (1840). Wie Börne stets alles Persönliche vermied und besonders individuelle Eigenheiten niemals berücksichtigte, nur die geistige Quintessenz der Charaktere, so gewannen bei Heine alle öffentlichen Charaktere, alle Männer der Kunst, des Wissens, des Staates Fleisch und Blut und bestimmte Physiognomie; er wußte nichts mit ihnen anzufangen, eh er nicht ihr Porträt gemalt oder mindestens ihre Karrikatur gezeichnet; er orientierte sich erst an ihren Augen, Nasen und Lippen, an ihrem Wuchse und ihren besonderen Kennzeichen über ihre geschichtliche Bedeutung. Man durfte sich daher nicht wundern, daß er auch bei Börne diese steckbriefartige Methode in Anwendung brachte, zugleich mit aller Bosheit des Klatsches und Skandals, in welcher seinem Witze eine europäische Meisterschaft gesichert bleibt. Da Heine trotz einzelner mit unter-

*) Heines Leben, welches bisher der Mythenbildung reichen Stoff gegeben hatte, ist in jüngster Zeit mit der erforderlichen Kritik behandelt worden in dem umfassenden Werk von Adolf Strodtmann: „Heinrich Heines Leben und Werke“ (2 Bde., 1867—69). Einen wichtigen Beitrag hierzu lieferten die „Briefe von Heinrich Heine“, welche den 19., 20. und 21. Band der rechtmäßigen Originalausgaben von Heinrich Heines „Sämtlichen Werken“ (21 Bde., 1863—66) bilden. Julius Campe, als „aller Verleger Blüte“ von dem Dichter gefeiert, hat außerdem eine Volksausgabe in 18 Bden. von Heines „sämtlichen Werken“ erscheinen lassen (1867—68). Vergl. über Heinrich Heine den Aufsatz des Verfassers: „Heinrich Heines Entwickelungsgang nach neuen Quellen“ in den „Porträts und Studien“ 1. Band.

laufender unreiner Elemente in diesem Buche über Börne wesentlich sich selbst mit seinem „fetten Hellenismus" gezeichnet, so brauchte man wohl nicht so streng mit ihm darüber ins Gericht zu gehen.

Heinrich Heine bezeichnet die Auflösung, den Verwesungsprozeß der deutschen Romantik, wie Vischer sagt, das geistvolle Extrem ihrer Formlosigkeit und Lüderlichkeit, das kecke Umstürzen ihrer Phantastik in das moderne Leben. Aber wenn seine Ironie die wesenlose Traumwelt aufbaut und wieder zusammenschüttelt, so bleibt nicht wie bei den Romantikern die Zerstörungswonne das Letzte, sondern es weht ein eigentümlich berauschender Hauch und Duft aus einer neuen Zeit über die Trümmer; die Ahnung der Zukunft dringt herein, ein freudiges hellenisches Leben steigt aus dem gothischen Schutte! Wohl ist dieser Hellenismus frivol und cynisch; die Phrynen spielen darin eine große Rolle; es fehlt ihm Homer und Sophokles, die Plastik und Sittlichkeit; es fehlt ihm der todesfreudige Heroismus von Marathon und Salamis; aber nicht der Tonnenwitz des Diogenes, nicht die Parabasen des Aristophanes, die göttlichen Ungezogenheiten des Lieblings der Camönen! Der Witz, der souveräne, unfehlbare Witz ist dies geistige Scheidewasser, welches die Auflösung alter Epochen und verlebter Zustände bewirkt. Dieser Witz der Auflösung ist inkarniert in der Person Heinrich Heines. Auch Börne hatte Witz; er hatte den Witz der Ueberzeugung, die Schlagkraft, die sie dem Gedanken giebt. Heines Witz ist ganz anderer Art. Er ist ein Zögling der romantischen Schule, aber er übertrifft alle seine Meister. Er ist von einer einschmeichelnden Grazie, von einer unendlichen Ueberlegenheit über den Stoff; er besitzt die Persiflage eines Göttersohnes, der, die Hände in den Taschen und olympische Lieder trällernd, über die Erde wandelt. Was uns boshaft und burschikos, keck und gewissenlos erscheint: das sind Unterschiede irdischer Moral, die den flotten, apanagierten Prinzen des heidnischen Himmels nicht kümmern. In seiner erhabenen Intuition liegen die irdischen Aehnlichkeiten, das geistig Verwandte so nahe beisammen, daß **eine** Feder mit elastischer Sprungkraft sie in die Höhe schnellt, und das Fernste, Entlegenste sieht aus, als gehörte es von Anbeginn der Welt zusammen, durch einen kecken Gedanken aneinandergeschmiedet. Das Lächeln dieses Olympiers ist unnachahmlich wie sein Räuspern, und wenn er lächelt und sich räuspert, so ist es ein Witz.

Heinrich Heine ist ein Dichter. Er hat Anmut, Empfindung, Naturandacht, Gedankenschwung; doch darin besteht nicht seine originale Bedeutung. Das Liebliche und Träumerische in seinen „Gedichten" hat er aus „des Knaben Wunderhorn"; das erinnert an Arnim und Brentano;

der imperatorische Schwung seiner poetischen Prosa, sein Cäsaren-Enthusiasmus an Frankreichs Napoleons-Poeten. Alle diese positiven Seiten seiner Begabung sind nicht groß und neu. Doch der maßlose und mephistophelische Hohn, die triumphierende Freude des stets verneinenden Geistes und seine diabolische Kraft, welche jedes Gefühl, jeden Gedanken wieder zertrümmert, welche das Schöne nur als Torso kennt, der ironische Genickfang, den der Dichter jeder Begeisterung versetzt: das sind Elemente, die in dieser konsequenten Durchführung wesentlich neu waren und in ihrer Keckheit das größte Aufsehen machten. Es gehörte die Meisterschaft in lieblichen und süßen Klängen dazu, um die Vernichtung und Verhöhnung derselben um so greller und empfindlicher zu machen. Die süße Lorelei, die den Schiffer verlockt, berauscht und dann ins Verderben stürzt, die Sphinx, die mit dem Göttermunde küßt und dabei mit den Tatzen zerfleischt, sind Lieblings-Vignetten seiner Dichtungen. Nun ist es wohl kein Zweifel, daß diese Dichtweise nur eine poetische Verhöhnung der Poesie ist, eine Vernichtung der Kunst, und ein solcher Dichter ein Anakreon ihrer Guillotine. Aber eben so unzweifelhaft, als die absolute Berechtigung dieser Poesie null und nichtig ist, kann sie für eine bestimmte Epoche von eingreifender Bedeutung sein. Was Heines Muse auflöst, ist nicht die echte, ewige, organisch schaffende Poesie; es ist die verzückte, traumhafte, empfindungskranke Romantik. Er vergiftet nur eine Schwindsüchtige! Was aber reif ist für den Tod, das mag ins Grab sinken und Raum geben einer neuen und gesunden Welt. Auch diese Gesundheit kündigt sich vielfach bei Heine an, doch nur als Postulat. Er ist kein gestaltenschaffender Dichter; die Plastik liegt ihm fern, und den schulgerechten Rhythmen drückt er die Sporen in die Seite, bis sie ungezogen und unbändig werden — dann kurbettiert er mit ihnen in taktloser Grazie! Nur die lyrische Stimmung gehorcht ihm, ein Gestaltennebel, eine Nacht voll romantischer Gespenster! Wo das Kunstwerk anfängt, hört sein Talent auf! Er hat das Fragment zu litterargeschichtlicher Bedeutung gebracht; die Skizze wurde durch ihn eine Macht, die Anekdote erhob sich zur Ballade, der Witz zum Liede — und der Zauberer, der alles dies vollbracht — das ist die sich selbst belauschende Phantasie, die sich selbst tötende Reflexion; das ist der neue Gedanke, der die alt gewordene Empfindung verstößt; das ist wieder das Paradoxon der Rahel, das mit einer Verrenkung in die Welt bricht.

Heinrich Heine war am 13. Dezember 1799 in Düsseldorf geboren und wenn er selbst zu den ersten Männern des Jahrhunderts gehören will, weil er in der Neujahrsnacht 1800 geboren sei, so ist dies ein Anachronismus

seines Witzes. Heines Jugend fällt in die Zeit der Franzosenherrschaft in den Rheinlanden, welche den Juden volle Gleichberechtigung mit den Christen einräumte und sie deshalb zu Anhängern des neuen Regime machte. In diesen Kreisen wuchs Heine auf und gewann von Jugend auf Sympathie mit dem französischen Wesen; auch ist er später von allen deutschen Dichtern in Frankreich am bekanntesten geworden und hat selbst einen Teil seiner Prosaschriften zugleich deutsch und französisch abgefaßt. Mit diesen Jugendeindrücken hängt auch seine Schwärmerei für Napoleon zusammen, der er schon in ganz jungen Jahren in seiner bekannten Ballade: „die beiden Grenadiere“ Ausdruck gab. Heine war zuerst für den Kaufmannsstand bestimmt; doch nach vergeblichen Versuchen in Frankfurt und Hamburg, der kaufmännischen Thätigkeit Geschmack und Erfolg abzugewinnen, begab er sich nach Düsseldorf, um sich für die Universität vorzubereiten. Eine regelmäßige Gymnasialbildung hat Heine nicht durchgemacht und blieb auch dem antiken Geist und der geschlossenen Kunstform zeitlebens fremd. Um so weniger wurde seine bedeutsame Eigentümlichkeit beeinträchtigt, welche in vieler Hinsicht neue Bahnen brach. Im Jahre 1819 bezog er die Universität zu Bonn, wo er neben den „eisernen Paragraphen selbstsüchtiger Rechtssysteme“ altdeutsche Litteratur und indische Poesie studierte, vorzugsweise unter A. W. Schlegels Leitung, der ihn auch in die Geheimnisse der Romantik einweihte. Später besuchte der junge Jurist die Universität Göttingen, welcher er in seinen „Reisebildern“ ein mit satirischen Arabesken ausgestattetes Denkmal errichtet hat. Ein Duell zog ihm die Verweisung von der Universität zu; er wandte sich 1821 nach Berlin, wo er mit Varnhagen und Gans bekannt wurde. Mit jenem feingeistigen Diplomaten, der neben anmutiger Glätte im Umgang auch beißende Schärfe herauskehren konnte, blieb Heine zeitlebens eng befreundet. Durch Gans erhielt er einen leisen Anflug Hegelscher Dialektik und ging dem Meister des philosophischen Rechts voraus mit dem Uebergang zum Christentum 1825, ein sehr verschieden beurteilter Akt, der ihm indes nicht die gewünschten Früchte für seine Lebenslaufbahn trug. Bald darauf promovierte er zum Doktor der Rechte und durfte sich gelegentlich mit Cujacius, Donollus und Goethe zu den vier größten Juristen zählen.

Heine trat zuerst mit „Gedichten“ (1822) und mit Tragödien: „Almansor“ und „Ratcliff“ (1823) auf, die ganz vom phantastischen Nebel der Romantik verhüllt waren und sich von ihrer Denk- und Empfindungsweise wenig unterschieden. Mancher lyrische, melodisch verklingende Seufzer, manche abenteuerliche Lebensansicht zeugten von einer originalen Begabung; aber das Schemenhafte dieser ganzen Welt konnte

es zu keiner Gestaltung bringen. Indes blieben diese romantischen Traditionen für Heines Phantasie zeitlebens bestimmend. Aus den Schatzkammern der altdeutschen und nordischen Sagen- und Märchenwelt und der orientalischen Poesie holte er am liebsten seine Bilder und Gestalten; seine Mythologie war die Mythologie der Romantik; aber einen fremden Gast, den Humor, brachte er mit in diese alten Volkshimmel und löste ihre Herrlichkeit in frivolen Phantasiespielen auf. Erst die „Reisebilder“ (4 Bde., 1826—31) verschafften dem jungen Autor einen weitreichenden und wachsenden Ruf. Sie trugen eine ganz bestimmte und originelle Physiognomie zur Schau: studentisch frische Lebenspoesie mit der burschikosen Reitgerte des Humors; eine in reizenden Naturbildern schwelgende Wanderlust, lyrische Klänge aus Herzenstiefen, kokett melancholisch oder skeptisch frevelnd, heimlich und schauerlich, vor allem aber einen gnadenlosen Witz mit lauter Treffern, einen Bild- und Gedankenwitz, der sich von dem damals grassierenden Wortwitze der Theaterjournalisten durch seine geistige Energie und Tragweite unterschied. Selten hat in der Litteratur ein lose aus Fragmenten zusammengeheftetes Werk, ein Reisetagebuch voll flüchtiger Einfälle und Empfindungen ein so großes Aufsehen gemacht. Das war nicht Swift, nicht Sterne, nicht Hippel, nicht Jean Paul; das war eine inkommensurable geistige Größe, ein Humor, dessen Antezedentien man wohl in der romantischen Schule entdecken konnte, der aber selbständig einen neuen Weg einschlug. In der damaligen Zeit grassierte in Deutschland eine farblose Sentimentalität; auf dem Theater herrschte Houwald, in der Novelle Clauren, in der Poesie Fouqué; in den Theezirkeln wurde shakespearisiert nach Tieck und Franz Horn; man schwärmte für die Sontag, der auch Börne einen nicht unbedeutenden Teil seines kritischen Ruhmes verdankt, und in die nebelnde Schwüle dieses Theaterenthusiasmus stiegen die Saphirschen Witzraketen. Es war die Epoche der sterbenden Romantik, die selbst einen Shakespeare franzhornisiert hatte, daß er den krankhaften Gelüsten der süßesten Seelen gerecht wurde. Das Schicksal Houwalds war zwar bösartig genug, doch vergaß man das über rührenden Blindheiten und blinden Rührungen. Die Lebensbilder Claurens waren von schwächlichster Art; ihre Sinnlichkeit, halbverhüllt und lüstern, erinnerte an den Kankan, den die französischen Phrynen unter Aufsicht der Polizeisergeanten tanzen. Die mänadische Zügellosigkeit ist verboten, doch um so frivoler ist die symbolische Geberde und das schelmische Lächeln über den glücklichen Betrug. So geberdete sich, so lächelte Claurens Muse. Die sinnlichen Tendenzen der Romantik waren nie ins Volk gedrungen, doch ihr dilettanisches Umhertasten hatte der nationalen Poesie

jede feste Grundlage genommen und zuletzt eine verwaschene Bildung und Stimmung hervorgerufen, eine affektierte Sentimentalität! Die gescheiterten politischen Hoffnungen hatten viele Geister unter das Niveau ihrer eigenen Kraft herabgedrückt, und die sentimentalen Flegeljahre der Burschenschaft wurden in elegischen Gemütern permanent. Wohl lebte noch Goethe, doch auch ihm warf sich jene süßliche Bewunderung mit Thränen in den Augen an den Hals, und sein männlicher Genius wandte sich ab von der schwächlichen Zeit. Diese geistige Atmosphäre erklärt uns Heines Bedeutung und den glänzenden Erfolg der „Reisebilder".

In eine Welt, die mit Houwald fühlte und mit Clauren extravagierte, trat hier eine frische, um die Mode unbekümmerte Dichternatur von gesunden Sinnen und mit unverfälschtem Naturgefühle. Wie lieblich war die Schilderung der Harzreise — alle Quellen des alten Zaubergebirges sprudelten in ihr; magisch entrollte sich eine Landschaft nach der andern, und die alte deutsche Sage schlug ihr wunderblaues Auge auf; aber auch die Gespenster des Brockens kommandierte ein kühner Humor, und die Walpurgisnacht mit ihren seltsam phantastischen Gestalten wurde wiedergeboren in reicher Phantasie. Traulich tauchte aus mondbeleuchtetem Tannendunkel manches holde Genrebild auf von bezaubernder Lieblichkeit! Ebenso begeistert war des Dichters Hingabe an die eigentümlichen Schönheiten des Meeres — sein Geist, „ein kecker Nomade", sympathisierte mit den Möven und den Wolken, und in die Nebelbilder warf seine Phantasie glühende Farben, sein Humor groteske Schatten. Wie mußte solche Naturpoesie einem Publikum imponieren, das noch melancholisch das Mathissonsche Heimchen zirpen hörte und sich an den Naturschönheiten wie an lackierten Nürnberger Spielwaren erfreute! Heine parodierte dies krankhafte Naturempfinden in seinen allgemeinen Phrasen und seiner koketten Rührung in schlagender Weise. Wenn er das Fräulein, das am Meere über den Sonnenuntergang seufzt, mit den Worten tröstet:

„Mein Fräulein, sei'n Sie munter,
Das ist ein altes Stück!
Hier vorne geht sie unter,
Dort hinten kommt sie zurück,"

so ist dies eine kulturhistorische Verhöhnung aller falschen Naturpoesie, die ihre Wirkung nicht verfehlen konnte. Ebenso frisch und keck trat die Heinesche Sinnlichkeit auf, ohne die ästhetisierende Mystik der Lucinde, ohne Heinses tendenziöse Dithyrambik; nein, sans façon, mit ungenierter Weltbildung freundlich jeden Zirkel grüßend, als wäre sie überall längst zuhause und fände lauter alte Bekannte! Der Begriff des Anstößigen

existierte nicht für sie; sie sprach von allem, als ob es sich von selbst verstünde und die Welt ein Paradies wäre, wo noch alle Feigenblätter an den Bäumen hingen. Leider wich diese Naivetät schon in den letzten Bänden der „Reisebilder“ einem cynischen Trotze, einer renommierenden Lüderlichkeit, welche später das dauernde Kennzeichen der Heineschen Muse wurde. Damals aber war sie gegenüber der Claurenschen Mimili- und Wadenpoesie in ihrem guten Rechte.

Doch auch in vielen krankhaften Richtungen der Zeit zeichnete Heine sich aus. Die Sentimentalität in ihrer weinerlichen Abhängigkeit von tausend äußerlichen Einflüssen schuf er zum Weltschmerze um, in welchem das Ich sich zum Mittelpunkte des Alls macht und nach seinen Stimmungen Gott und die Weltgeschichte korrigiert. Dieser Weltschmerz wurde später zur jungdeutschen Epidemie, allerdings mit wesentlichen Modifikationen, indem die Ungunst und Unwürdigkeit menschlicher Einrichtungen und Schicksale als eine persönliche Kränkung empfunden wurde, und der Weltschmerz gleichsam der Absceß der ganzen revolutionären Lymphe war. Auch zur Grundstimmung großer philosophischer Systeme ist er später geworden. Bei Heine war dieser Weltschmerz eigentlich die in Verwesung übergehende romantische Ironie und wurde erträglich gemacht durch den Humor, der ihn wieder verspottete; es war nur eine seiner Gestikulationen. Noch eine andere Seite der Heineschen Begabung mußte bei den damaligen litterarischen und gesellschaftlichen Zuständen zu voller Geltung kommen. Es war eine Zeit der Theaterskandale und journalistischer Polemik: wie mußte Heines Kühnheit, mit welcher er den Persönlichkeiten zu Leibe ging, seine liebenswürdige Bosheit, die ungemeine Schärfe, mit der er die Lächerlichkeit der Erscheinungen auffaßte, ihn zum Matador der Skandals, zum Könige der Polemik erheben! Freilich ging er oft, wie in seiner Polemik gegen Platen, zu weit; er wurde cynisch und vernichtend. Am bedeutendsten mußte in einer stumpfen Zeit der politische Enthusiasmus blenden, den Heine in einzelnen Abschnitten der „Reisebilder“, besonders im Buche „Le Grand“ zur Schau trug. Zwar war diese Begeisterung für den besiegten Imperator ein offenbarer Hohn gegen alle burschenschaftlichen Bestrebungen und die unbedingte Verherrlichung des Cäsarischen Despotismus für jedes edle und freie Gemüt verletzend; aber der hinreißende Schwung, die originale Kraft, die weltgeschichtliche Höhe dieser Apotheose wirkten befremdend auf eine vom Dunste des ästhetischen Theewassers benebelte Epoche und schienen eine Poesie in Aussicht zu stellen, welche den großen Ereignissen des Jahrhunderts gewachsen war. In der That trommelte dieser Heinesche Tambour mit

seinem imperialistischen Humor die ersten Wirbel der politischen Poesie! Alle diese Elemente der „Reisebilder" machten einen glänzenden Effekt, denn die „Reisebilder" sind der ganze Heine in seinem jugendlichen Glanze.

In seinem Leben war inzwischen eine wichtige Wendung eingetreten. Die Julirevolution war von ihm mit stürmischer Begeisterung begrüßt worden; er eilte 1831 selbst in die Hauptstadt der neuen Freiheit, wo er bis zu seinem Tode verweilte. Der Einfluß der Pariser Luft war seiner Dichtung nicht förderlich; sie streifte den Schmelz von den Schwingen seiner Lyrik. Das nächste Jahrzehnt ist das bedeutungsloseste in Heines Entwickelung. Wohl enthielt auch der „Salon" Gedichte (4 Bde., 1835 bis 1840); doch Apollo hat hier ein faunisches Lächeln, und die nackten Nymphen von Hamburg und Paris spielen eine allzu große Rolle. Die humoristischen Einzelnheiten sind unübertrefflich, und die grellsten Cynismen werden durch übersprudelnden Witz gemildert. So sind die Memoiren des Herrn von Schnabelewopski in ihrer Art ein humoristisches Musterwerk voll treffender Einfälle und Schilderungen. Das holländische Leben ist mit einzelnen bezeichnenden Zügen schlagender dargestellt, als im breiten und etwas schleppenden Humor des Immermannschen „Münchhausen." Die philosophischen Reflexionen der Leydener Studenten brachten den Autor auf den Einfall, eine kurze Geschichte der deutschen Philosophie zu schreiben und sie dadurch den Franzosen mundgerecht zu machen. So wenig natürlich vom wissenschaftlichen Entwickelungsgange die Rede war, so wurden doch die Punkte, an denen die geistige Entwickelung neue Triebe ansetzte, richtig bezeichnet. Vor allem aber kam es Heine nach seiner bekannten Manier darauf an, die Götter des Gedankens in ihrer irdischen Gestalt und ihrem menschlichen Kostüme zu schildern. So bietet er eine Fülle von Anekdoten aus dem Leben Kants, Schellings und Hegels, und in der That besitzt er eine seltene Gabe, auch die zufälligste Aeußerlichkeit zu geistiger Bedeutung zu erheben, nicht bloß den Philosophen aus seinem Systeme, sondern auch das System aus dem Philosophen, aus seiner oft barocken menschlichen Hülle und den kleinen Eigenheiten des Charakters zu erklären. Diese Darstellungsweise überraschte hier um so mehr, als die deutsche Spekulation in ihrem weltfremden und unpersönlichen Charakter bisher eine olympische Unantastbarkeit behauptet hatte, und die Denker selbst nur wie zufällige Gefäße der sich fortentwickelnden Idee betrachtet worden waren. Weniger neu, obgleich pikant und belustigend, erschien diese Personalkritik in der „schönen Litteratur," in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuen schönen Litteratur in Deutschland" (2 Bde, 1830) und der „romantischen Schule" (1836). Das kritische

bonmot ist seine Waffe, und wenn er auch die Wahrheit oft dem Witze opfert, so drückt er sie ebenso oft durch den Witz am schlagendsten aus. Was er über die Schlegel, Fouqué, Brentano, Görres, Schelling sagt, hat alles seine Begründung, wenn es auch im einzelnen auf die Spitze gestellt ist. Seine Begeisterung für die romantischen Dichter ist ungeheuchelt, denn alles Positive seiner Lyrik gehört dieser Schule an. Heines publizistische Schriften: „Französische Zustände“ (1833), „über den Adel“ (1831), neuerdings die „Lutetia“ in den „Vermischten Schriften“ (3 Bde., 1854) sind ohne tiefere Bedeutung, weil seiner politischen Ueberzeugung jeder feste Halt fehlte, und selbst seine Begeisterung für die Julidynastie und den großen Märtyrer Louis Philipp ebenso zweifelhaft an und für sich, wie zweideutig in ihren Motiven war. Die öffentlichen Persönlichkeiten, die seine boshafte Silhouettenschere uns dabei zurecht schneidet, haben allerdings eine durchaus scharfe und kennbare Physiognomie, und die Meisterschaft, mit der seine Persiflage in einen offenen groben Angriff mehrere feine verwickelt, der Reichtum an den köstlichen Scheingefechten und Diversionen des Humors, die glänzende Taktik einer nichts achtenden Bosheit sind ohne Beispiel in der Litteratur.

Die in den „Reisebildern“ zerstreuten Gedichte Heines waren schon 1827 in seinem „Buche der Lieder“ gesammelt worden. Es finden sich hier Gedichte aus frühester Zeit. Eine Hamburger Jugendliebe, eine Cousine, ist die begeisternde Muse seiner Verse, die Agnes, die er in den „Nordseebildern“ verherrlicht, die Maria, die er in den Visionen des Ratcliff erblickt, die Ottilie, die noch durch die Träume des Krankenzimmers dahinschleicht mit den „süßen, meergrünen, nixenhaften“ Augen; es ist die Schöne, die seine Lieder vergiftet hat, der böse Engel, durch den er elend ist. Doch zum Werther hatte Heine kein Talent; er stand zugleich über seinem Empfinden und spottete dasselbe fort. Doch blieb sein Dichten mit seinem Leben und tiefempfundener Liebe im Zusammenhang, wie sein neuester Biograph nachgewiesen hat.

Das „Buch der Lieder“ hat in immer neuen Auflagen bis auf den heutigen Tag die deutsche Nation gefesselt, weil neben seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung sein Inhalt die glanzvolle Offenbarung eines großen dichterischen Talents war. Der Fonds des Talents aber ist bleibend, wenn auch Manier und Richtung vergänglich sind. Heines lyrisches Talent ist durchaus originell und unnachahmlich, so viele Nachahmer es auch gefunden, die mit seinen verlorensten Pointen wucherten. Das weist nicht auf Goethe zurück, noch weniger auf Schiller; aber einige seiner Reime schlummerten verhüllt in Brentano und Tieck. Die Empfindungen der romantischen

Lyriker waren gewiß kokett und verwildert; aber ihre Strudel lagen unter dem klaren Spiegel verborgen. Wir meinen damit nicht ihre metrische Form, die klippenreich genug war; wir meinen damit das regelmäßige Austönen auch der gesuchtesten Empfindungen. Doch die Gespenster der Romantik müssen bei Heine Komödie spielen und mit den Schellen klingeln; er hat sie zur großen Redoute seines Humors engagiert. Gegen den übertriebenen Spiritualismus reagierten die Sinne, gegen den Geist die Materie, die zum schmächtigsten und verzücktesten Empfinden sagt: du bist mein Kind; ich halte dich in meinen Banden. Nur die Verkehrtheit mag es bedauern, daß diese süßen, lieben Gefühlchen mit dem blauen Augenaufschlage, die in Heines ersten Versen mit solchen sylphenhaften Florfittigen gaukeln, in den letzten so grausam an die Nadel gespießt werden. Diese koketten Liebesgefühle, diese unendlichen Sehnsuchten, diese Schmerzen der Melancholie und Verzweiflung verdienen die cynischen Denkzettel der Materie, denn nur so stellt sich der ganze Mensch wieder her, die Einheit von Geist und Materie, von Herz und Sinnen, die harmonische Gesundheit. Freilich wird diese Harmonie nur aus der Dissonanz geboren, und die unkünstlerische Dissonanz ist das Wesen der Heineschen Lyrik. Die Art und Weise den Geist immer auf das Glatteis der Materie zu führen, erklärt den Dualismus beider für permanent, während die echte Kunst ihn in versöhnten Gebilden aufhebt. So gehört schon diese erste Heinesche Lyrik ganz in das Gebiet des Humors und der Satire! Der reine Klang des Liedes, der schön und harmlos austönt, ist ihm fremd; es ist eine Ausnahme, wenn er ihm gelingt! Das eitle Ich renommiert mit seinem Schmerze, mit seiner Wonne und despotisiert die Natur; das Meer und die Sterne müssen dem Weltschmerze und der Skepsis antworten und der „gottverleugnenden Seele;“ die höchsten Tannen reißt er aus Norwegens Wäldern, taucht sie in den Schlund der Vulkane und schreibt an den Himmel den Namen der Geliebten. So bramarbasiert seine Liebe und verlacht ihre eigenen Uebertreibungen! Jeder neuen Beherrscherin seines Herzens bringt er „das bischen Verstand, das ihre Vorgängerin im Reiche ihm gelassen hat;“ und wenn er sich nach den ambrosischen Altären der Götter Griechenlands sehnt und jammert,

„Wie feig und windig
Die Götter sind, die mich besiegten,
Die neuen, herrschenden, tristen Götter,
Die schadenfrohen im Schafspelz der Demut,“

wenn er von seiner eigenen Göttlichkeit spricht, so vergißt er doch nicht, daß die ewigen Götter leicht den göttlichsten Schnupfen und einen unsterb-

lichen Husten kriegen. Das ist bezeichnend für Heine! Es ist ein verschnupfter Hellenismus, den er predigt. Indes sind gerade die Nordseebilder mit ihrem himmelstürmenden Titanentume und seiner humoristischen Korrektur, in ihrem pindarisch freien, unskandierbaren, aber nicht unmelodischen Hymnenschwunge von hinreißender Kraft des Genius; die Natur ist in kühnsten Fresken gezeichnet, und der Gedanke sucht nicht mit inbrünstiger Andacht, aber in übermütigem Spiele den Archimedespunkt, der die Erde aus den Angeln hebt. Ein Hauch von Größe beseelt Stil und Gedanken, die Hymnen auf das Meer und die griechischen Götter sind schwunghaft und gewaltig, und der christliche Friedenspsalm, der sich in die Gesänge der Skepsis so goldumflossen, so gläubig verklärt einschiebt, ist von ergreifender Wirkung. Der Humor der Trunkenheit ist „im Hafen" mit bacchantischer Weihe und weltverlachendem Schwunge geschildert, und der „Phönix", der gen Orient fliegt, grüßt uns mit den süßesten Melodien der Liebe.

Die Form der kleinen, lyrischen Bienen mit ihrem Honig und Stachel, welche Heine beliebter gemacht haben, als diese gigantischen Seeskizzen, ist zwar ebenfalls in metrischer Beziehung problematisch, aber ihr metrisches Gewand ist absichtlich und kokett verschoben zugunsten einer unnachahmlichen Grazie, um welche die saloppe Muse der Nachtreter, so hoch geschürzt sie geht, vergebens buhlt. Der Charakter dieser Lieder ist jener sphinxartige Dualismus, den wir schon oben erwähnt. Seltener ist der Ton der Ballade und der Legende angeschlagen, dann aber in volkstümlichem Schwunge oder lakonischer Haltung, wie in „den beiden Grenadieren" und „der Wallfahrt nach Kevlaar".

In den „Neuen Gedichten" (1844), welche den Pariser Boden nicht verleugnen, ist zwar dieselbe Richtung verfolgt, wie im „Buche der Lieder". Im „neuen Frühling" blüht manches liebliche lyrische Bild, manche durch keinen satirischen Mehltau vergiftete Liederknospe. Doch die Pointen sind gröber und cynischer, weil sie absichtlicher geworden sind. Am bezeichnendsten ist die lyrische Grisetten-Walhalla aus dem „Salon." Hier wird der Dichter ganz zum poetischen Sklavenhändler, der die Formen und Reize der feilgebotenen Schönheit besingt. Wo ist hier die deutsche, blauäugige Romantik geblieben? Das ist der offenbare, unmaskierte Skandal; das ist die Prostitution des palais royal und der chaumière, und die Dichtung prostituierte sich durch ihre Verherrlichung. Hier platzte die Sinnlichkeit brüsk und pointenlos, ohne jeden Kontrast herein; die Absicht, die deutschen Tugendwächter und Moralphilister zu ärgern, konnte für die anstößigen Orgien einer koketten Lüderlichkeit keine Entschädigung bieten.

Der Dichter machte in dieser Salonpoesie den widerlichen Eindruck eines sentimentalen Roué, der, während er sich mit dem Schnupftuche, kankanmüde, den kritischen Schweiß abtrocknet, mit irgend einer verlorenen Erinnerung nach einer alten Jugendliebe schielt.

So hatte Heine die Kontraste der Empfindungen und des menschlichen Wesens, der heiligen und profanen Liebe bis zu einem Extrem ausgebeutet, das aus der Poesie herauszufallen drohte. Die Variationen dieses Themas wurden zuletzt unmelodisch; denn die ewige Selbstvernichtung erinnerte an den Tod des Bajazzo im Cirkus. Der Humor mußte sich weitere Kreise suchen, aus der engen Welt des Herzens heraustreten, den Staat, die Litteratur und Kunst ins Auge fassen, die objektive Weite der Anschauung und Betrachtung gewinnen. In der That stehen wir hier vor einer oft übersehenen Entwicklungsphase Heines; Ovid und Properz wurden zum Juvenal und Martial, und seine aristophanische Bedeutung trat bei diesen größeren Stoffen erst in das rechte Licht. Diese Wendung des Heineschen Genius wurde durch sein „Deutschland, ein Wintermärchen“ und seinen Sommernachtstraum: „Atta Troll“ (1847) bezeichnet und steht im genauen Zusammenhange mit der Wendung, welche die ganze deutsche Poesie seit 1840 zur Politik hin machte. Das Wintermärchen und der Sommernachtstraum Heines sind überdies Schöpfungen, die sich nicht ganz in Fragmente zersplittern, sondern in denen wenigstens ein humoristischer Zusammenhang vorherrscht. Das Wintermärchen ist Heines witzigste Dichtung; es enthält satirische Schilderungen deutscher Zustände, angereiht an den zufälligen Faden einer Reise, die Heine von Paris nach Hamburg machte. Mit dem unbezweifelten Rechte des Humors, der sich durch Tiefe und Prägnanz oft bis zur kulturhistorischen Höhe erhebt, geißelt er die pedantischen Zustände Deutschlands, nicht ohne jene Vorliebe für typische Persönlichkeiten, welche seinem Humor plastische Handhaben bieten. Die ätzende Lauge, welche der Pariser Aristophanes über sein Vaterland ausgießt, zog ihm allerdings den Haß und die Verachtung jener unechten Patrioten zu, deren engherzige Gesinnung die Fleckenlosigkeit deutscher Zustände unbedingt vergötterte und am wenigsten fähig war, einen humoristischen Genius zu begreifen, welcher seiner Nation den Spiegel vorhält. Daß er mit witzigen Unarten der Muse die Unarten des deutschen, nationalen Geistes züchtigte, daß er dessen unliebenswürdige Eigenheiten mit schonungsloser Schärfe herauskehrte, die militärische Pedanterie, die pietistische Verhimmelung, die faustrechtliche westfälische Bravour verspottete, das zeugt unleugbar von einem patriotischen Sinne, der die Wunden des Vaterlandes aufspürt und sondiert, wenn

auch sie zu heilen außer seinem Bereiche liegt. Daß er im ganzen eine richtige Diagnose gestellt, zeigten die therapeutischen Versuche der nächsten Jahre. Das Wintermärchen aber beweist mehr als Heines übrige Dichtungen, daß ein Ideal der Humanität, wenn auch in unbestimmten Umrissen, in ihm lebendig war, ein Ideal freier, schöner Menschlichkeit, das wie ein leuchtender Stern aus den bunten, burlesken Figuren des kaleidoskopischen Humors zusammenschießt, und daß er nicht unrecht hat, wenn er in seiner Vorrede zum „Atta Troll" sagt: „Du lügst, Brutus, du lügst, Cassius, und auch du lügst, Asinius, wenn ihr behauptet, mein Spott träfe jene Ideen, die eine kostbare Errungenschaft der Menschheit sind, und für die ich selbst so viel gestritten und gelitten habe." Auch am Cynismus des Wintermärchens können sich nur diejenigen stoßen, denen Aristophanes, die römischen Satiriker, Fischart und Rabelais, Smollet und Fielding unbekannt oder nicht gegenwärtig sind. Wenn die deutsche Kritik zum Teil prüder geworden ist, als das deutsche Publikum, vor jeder gesunden Derbheit des Humors errötet, mag sie auch die bewundertsten Ahnen haben, und nur immer von der Feinheit der französischen Komödie träumt und faselt, so kann man dies wohl dem Dichter nicht anrechnen, der unbekümmert seinem Genius folgt und sich den großen Mustern seiner Gattung anschließt, ohne sie nachzuahmen oder sie zu verleugnen. Wie tief der Dichter von der Berechtigung der Poesie durchdrungen ist, das zeigen die feurigen Schlußparabasen seines Wintermärchens, in denen er den Mächtigen der Erde mit ihrer größeren Macht, mit ihren ewigen Höllen droht.

Eine Apotheose der echten Poesie, eine Satire auf ihre Entstellungen soll nun auch der „Atta Troll" sein, eine Dichtung, die formell aus einem Gusse, deren Inhalt aber von zweifelhafter Berechtigung ist. Sie ist gegen den philosophischen Radikalismus und die politische Lyrik gerichtet, oder vielmehr gegen ihre Abarten. Man begann damals in Deutschland auch in der Poesie Gesinnung, Charakter und Tendenz über das Talent zu stellen. Die Talentlosigkeit warf sich prahlend in die Brust und stümperte mit ihren zottigen Bärenpfoten auf den Saiten Apollos. Gesinnung und ihre kurrente Münze, die Phrase waren Parole des Tages, und „das Pferd der Parteiwut, das poetisch stampft und wiehert," wurde auch von den unberufensten Troßbuben angeschirrt. Der Tendenzbär „Atta Troll" ist nun eine glänzende Parodie dieser plumpen, unkünstlerischen Gesinnungspoeten und ihrer andressierten Künste. Das ist die litterarhistorische Berechtigung dieses Gedichtes, in welchem der humoristische Stil eine klassische Ruhe und einen durchweg typischen Ausdruck gewonnen, und

welches außerdem Stellen echter Poesie und frischester Naturlyrik enthält. Dagegen fällt Heine, sobald wir die Tendenz seines Tendenzbären als eine absolute betrachten, ganz in die Romantik zurück, für deren „freies Waldlied“ er den Atta Troll erklärt. Es ist der Kampf gegen die Form- und Charakterfestigkeit ganzer Schöpfungen, die Verwechselung der Willkür mit der Freiheit, eine Wiederholung der Tieckschen ironischen Angriffe auf eine Poesie, deren Inhalt ein anderer ist, als das phantastische Traumleben, und die wesentlichen Interessen der Menschheit erfaßt. Eine solche Epoche, die herausdrängte aus subjektivem Genügen und Ungenügen, aus zufälligen ästhetischen Formen, aus phantastischer Lyrik und lyrischer Phantastik, entwickelte sich aber in Deutschland, und die politische Lyrik war trotz aller Ausschweifungen der einzelnen ihre erste gesunde Phase. Die Sehnsucht nach ganzen geschlossenen Kunstwerken, in denen das Moderne nicht bloß zersetzend und auflösend wirkte, sondern als Gedankenmacht eine harmonische Form durchdrang, befremdete Heine, in dessen Gemüte die romantischen Traditionen unausrottbar waren, der selbst, wenn er sie verspottete, von ihnen befangen blieb. Wohl pries er mit Recht die Selbstherrlichkeit der Poesie, ihre souveräne Zwecklosigkeit, wohl vergleicht er sie mit Recht dem Leben, der Liebe, der Schöpfung und dem Schöpfer, aber er vergißt dabei, daß nur diejenige Poesie, welche im Leben der Gegenwart wurzelt und von ihren Gedanken getragen wird, Dauer verspricht, daß in einer „jahrtausendlich versunkenen Traumwelt“ nur rasch versinkende Dichterträume heimisch sind, und daß die Idee, die einen künstlerischen Organismus beseelt, wesentlich verschieden ist von einer nur äußerlich angehefteten Tendenz.

Heines letztes poetisches Werk, „der Romancero“ (1851), erregte noch einmal allgemeines Aufsehen. Der humoristische Dichter lag, von einer schweren Rückenmarkskrankheit befallen, seit Jahren auf schmerzhaftem Krankenlager. Die Teilnahme des deutschen Publikums blieb dem Schicksale eines so außerordentlich begabten Poeten dauernd zugewendet; jede Schilderung der Touristen, die ein neues Streiflicht auf seinen Zustand warf, wurde mit Anteil aufgenommen. Nun begannen bereits Gerüchte aufzutauchen, der frivole Poet habe sich bekehrt, der Gottesleugner sei, gebeugt durch sein Schicksal, zum frommen Glauben zurückgekehrt. In einer Epoche politischer Erschöpfung, wie sie seit 1850 in Deutschland herrschte, wurden solche Gerüchte von den verschiedensten Parteien in die Tagesdebatte gezogen, die Gläubigen triumphierten, die Philosophen waren befremdet, das große Publikum hoffte auf eine Ueberraschung und interessierte sich für ein geistiges Phänomen. In diese Wirbel der öffent-

lichen Meinung warf nun Heine seinen „Romancero“, in dessen Schlußworten er sich über seine persönliche Stellung zur Gottheit und zur deutschen Philosophie aussprach und dem hohen Klerus des „Atheismus“ in Deutschland den Krieg erklärte. Diese Heinesche Metamorphose mochte auf den ersten Anblick bedeutend erscheinen, wenngleich die frivole Form, in welcher Heine seine Glaubensänderung verkündete, die Gläubigen über den Ernst seiner Gesinnung im Unklaren lassen mußte, und die Unsterblichkeit der „grönländischen Seehunde“ der menschlichen Unsterblichkeit ein bedenkliches Paroli bot. In Wahrheit aber war es der alte Heine mit seinem unsterblichen Skeptizismus, der im „Romancero“, wie in den „Reisebildern“ sein lächelndes Antlitz mit dem ironischen Fragezeichen zur Schau trug. Sein Haß gegen das feststehende Dogma war sich gleich geblieben. Nun hatte sich in letzter Zeit der Atheismus in Deutschland dogmatisch ausgebildet, in festen Lehrsätzen und prinzipiellen Ueberzeugungen. Das genierte Heine, wie ihn früher das kirchliche Dogma geniert hatte, und es war kein Wunder, daß er ihm in gleicher Weise den Krieg erklärte und seinen frivolen Skeptizismus auch gegen die andere Seite kehrte. Die burschikose Manier, mit welcher er die Fragen der religiösen Ueberzeugung erörterte, bewies hinlänglich, daß die Krankheit ihn gerade nicht kopfhängerisch gemacht. Löste sich so das Schauspiel einer religiösen Stigmatisation, zu welcher die Gläubigen zu frühzeitig die Menge zusammengeläutet, in ironisches Wohlgefallen auf, so blieb nichtsdestoweniger ein anderes interessantes Phänomen übrig, das über den Zusammenhang von Geist und Körper merkwürdige Aufklärung geben konnte, nämlich ein durch langjährige Krankheit ungebeugtes Dichtertalent, eine in ihrer Frische wenig infizierte Phantasie, welche mitten in der Krankenstube ihre goldglänzenden Zauberschlösser baute. Wohl findet sich in den „Lamentationen“ manche saloppe und cynische Elegie, und der dogmatische Streit in den „Hebräischen Melodien“ entwickelt einen allzu derben Materialismus, welcher durch Uebertreibungen seine Wirkung abstumpft. Das ist zwar die Humanität des Nathan, aber sie schreit hier geängstigt aus den grellsten Dissonanzen hervor, während sie dort in versöhnenden Akkorden ausklingt. Dennoch enthalten gerade die „Hebräischen Melodien“ eine Dichtung, die zwar Fragment geblieben, aber so schwunghaft und glänzend und poetisch langatmig ist, wie wenige Heinesche Gedichte, den „Jehuda Ben Halevy.“ In den „Historien“ finden wir einzelne barocke Anekdoten der Urzeit und des Orients in kurioser Weise behandelt, humoristische Balladen mit und ohne Pointe, fremdartig und wunderlich, doch originell und drastisch. Die Bedeutung ist nicht klar ausgeprägt, sie klingt in romantischer Weise herein, während

in einzelnen satirischen Dichtungen der Witz von schlagender Schärfe ist, und manche kleinere Romanze echt poetischen Hauch atmet.

Außer dem Romancero hat Heine auf seinem langjährigen Krankenlager, namentlich in der letzten Zeit vor seinem Tode noch manches Gedicht von sehr charakteristischem Gepräge geschaffen, welches uns in seinen „sämtlichen Werken“, namentlich in dem Supplementband „letzte Gedichte und Gedanken“ (1869), mitgeteilt wird. Einzelne dieser Lieder atmen einen haarsträubenden Cynismus; andere aber gehören zu den merkwürdigsten Erzeugnissen der neueren Poesie. Eine eigentümliche Frauengestalt, die geheimnisvolle „Mouche“, die an Heines Krankenbett als holde Pflegerin oft verweilte, flößte dem fast Sterbenden noch einmal eine tiefe Liebe ein. „Nie“, ruft er aus, „war ein Poet elender in der Fülle seines Glücks, das seiner zu spotten scheint.“ In der That ist diese Situation so unheimlich tragisch, daß sie die Muse des Dichters zu seltsamen Offenbarungen anregen mußte. Die Poesie des „Romancero“ wird übertroffen oder erreicht ihren Höhepunkt in jenem Gedicht: „Für die Mouche“, das man als eine wollustatmende Todeshymne bezeichnen möchte und das in der Form eines schattenhaften Liebesglücks, in dieser entsetzlichen Selbstbespiegelung, in welcher der Dichter sein eigenes Bild im Marmorsarkophage sucht, einen gespenstigen aber mächtig ergreifenden Zauber atmet. Sinnig und schön ist auch das größere Gedicht: „Bimini“, in welchem die vergebliche Wallfahrt der Menschen nach dem Glück durch eine mit exotischer Farbenpracht geschilderte Entdeckungsreise der Spanier nach der Wunderinsel Bimini symbolisiert wird. Der Held Porcia de Leon sucht den Jugend spendenden Quell dieser Insel; doch die Seefahrt nimmt kein Ende; aus den Schlußversen des Fragments spricht wehmütig die Todessehnsucht des Dichters:

Während er die Jugend suchte,
Ward er täglich noch viel älter,
Und vereinzelt, abgemergelt
Kam er endlich in das Land,

In das stille Land, wo schaurig
Unter schattigen Cypressen
Fließt ein Flüßlein, dessen Wasser
Gleichfalls wunderthätig heilsam —

Lethe heißt das gute Wasser!
Trink daraus und du vergißt
All dein Leiden — ja vergessen
Wirst du, was du je gelitten. —

Gutes Wasser, gutes Land!
Wer dort angelangt, verläßt es
Nimmermehr — denn dieses Land
Ist das wahre Bimini.

Die Kritik, welche den Romancero heftig angriff, vergaß dabei, daß es jedem Dichter vergönnt sein muß, sein letztes Wort konsequent auszusprechen. Wohl aber war sie in ihrem guten Rechte, nachdrücklich zu betonen, daß die Epoche der Heineschen Poesie und ihrer maßgebenden Bedeutung vorüber sei. Denn die auflösenden und zersetzenden Elemente sind einem künstlerischen Schöpfungsdrange gewichen, der sich nach ganzen Kunstwerken sehnt, der das moderne Leben in Gestalten von Fleisch und Blut und zu ästhetischer Harmonie durchzubilden sucht. Wenn die Heinesche Poesie eine Zeit lang die Vertreterin der ganzen litterarischen Entwickelung war, so muß sie sich jetzt damit bescheiden, nur eine Kunstgattung, die satirisch-humoristische Poesie, zu vertreten. Das Moderne hat sich vom Fragmentarischen losgerungen; die poetischen Gestaltungen sondern sich wieder mit jener Schärfe, die Lessings Musterkritik einst geltend gemacht; das Phantastische der Romantiker, das mit überwuchernden Arabesken alle poetischen Grenzsteine verdeckte und auch noch bei Heine die erste Gestalt des Modernen verschattete, ist jetzt auf das Gebiet des Märchens und der Sage konfiniert und auch der bekannte jungdeutsche Journalismus, auf den wir jetzt einen Blick werfen müssen, die poetisch-kritische Propaganda der modernen Gedanken, die sich an Börne und Heine anlehnt, wandte sich bald in ihren Hauptvertretern selbst der geläuterten Produktion zu.

Fünfter Abschnitt.

Das junge Deutschland:

Ludolph Wienbarg. — Karl Gutzkow (erste Epoche). — Heinrich Laube (erste Epoche). — Theodor Mundt. — Gustav Kühne. — Herrmann Marggraff. — Ernst Willkomm.

Infolge der Menzelschen Denunziationen ächtete der Bundesbeschluß von 1835 alle Schriften des „jungen Deutschlands“, Heines, Laubes, Gutzkows, Mundts und Wienbargs, und bildete so eine litterarhistorische Kategorie, welche indes von der Litteraturgeschichte selbst nur mit Modifikationen aufzunehmen ist. Entweder muß sie Börne und Heine mit in diesen Kreis ziehen, oder beiden eine selbständige, wenn auch verwandte Bedeutung einräumen. Auf der andern Seite müssen einige andere Autoren wohl dieser Richtung zugezählt werden. Während bei den Romantikern die Verwandtschaft der Talente selbst unverkennbar war, stellt sich bei den jungdeutschen

Autoren die größte Verschiedenheit heraus. Das Gemeinsame besteht nur in dem bewußten Betonen der Tendenz, und zwar einer litterarischen Tendenz, wodurch sie sich von Heine und Börne unterscheiden, und in einer ungenierten Jugendlichkeit des Inhaltes und Stiles. Das junge Deutschland ist die journalistische Sturm- und Drangepoche. Alle diese Autoren schrieben unter gleichen Anregungen und meistens über dieselben Stoffe, mit der gleichen Anlehnung an dieselben geistigen Typen, deren Charakteristik wir der Charakteristik dieser Autoren vorausgeschickt haben. Sie unterschieden sich von Börne und Heine durch einen doktrinären Ernst, der nach Formeln suchte, obgleich sie mit jenem die Tapferkeit der freien Gesinnung, mit diesem die Keckheit der Renommage gemein hatten. Sie brauchten für ihre Tendenzen ein Schema, für ihre Gesinnungen ein Dogma, für ihre Richtung einen Namen. Sie hielten das Bewußtsein einer litterarischen Bedeutung wach, um das Börne und Heine sich wenig kümmerten, da diese ihnen von selbst zufiel. Die Philosophie, besonders die Hegelsche, hatte ihnen ein geistiges Gewicht und einen terminologischen Duft, ein geistig-vornehmes Arom gegeben. Ihre Wendungen waren oft von dialektischer Kühnheit; sie suchten überall nach dem ideellen Gehalte. Die Form war novellistisch und journalistisch, in dramatischen Versuchen skizzenhaft. Sie bewegten sich am liebsten in Charakteristiken und Kritiken, in Reisebildern und Gedankenskizzen, in geistigen Tirailleurgefechten, als Vorkämpfer einer neuen Aera der Litteratur, welche ihnen in unbestimmten Umrissen vorschwebte. So kämpften sie mit richtigem Instinkte gegen die Marmorgötter des deutschen Parnasses und gegen die ideenlose Produktion des Tages an. „Was nicht von selbst sterben will, muß totgeschlagen werden," rief, sporenklirrend, Heinrich Laube, der Löwe der Hallenser Burschenschaft. Auch die Aesthetik bedurfte einer Verjüngung, einer Wiedergeburt. Ludolph Wienbarg machte ihre neue Strategie in seinen „ästhetischen" Feldzügen" geltend. Die Poesie soll wiedergeboren werden durch das Leben der Gegenwart: das war die moderne Doktrin, eine Doktrin von großer Tragweite, aber sie blieb am Anfange ein kategorischer Imperativ. Geistige Emanzipation! wurde die Losung; konkrete Humanität, voraussetzungslose Geltung des Menschlichen! In der Politik huldigte man den liberalen Ideen der Julirevolution, doch mit kritischer Reserve. Oeffentliche Charaktere und Zustände zu schildern, wurde die würdige Aufgabe des Talents. Man schuf dadurch keine politische Poesie, sondern nur eine belletristische Politik. In der Theologie machte man einen mit den Elementen der Hegelschen Philosophie versetzten Rationalismus geltend. Die Einflüsse von David Strauß waren unverkennbar. Im sozialen Leben

kämpfte man gegen alles Konventionelle, für eine freie Sittlichkeit, für einen verjüngten Hellenismus wie Wienbarg, für eine christlich-mystische Sinnlichkeit wie Mundt, oder schuf neue Duodez-Lucinden wie Gutzkow. Die Offenbarungen der Sand, Rahel, Bettina wurden einer vielseitigen Exegese unterworfen. Mit dem Fürsten Pückler ging man auf Reisen; eine Spazierfahrt, eine Weltschau drängte die andere; die geistigen und industriellen Interessen der Nationen, ihre gesellschaftlichen Verhältnisse wurden scharf beobachtet, tendenziös aufgefaßt, glänzend geschildert. Man bemächtigte sich des Journalismus und durch den Journalismus des Publikums. Die Litteratur sollte die Macht des Tages sein, Trägerin der öffentlichen Meinung und von ihr getragen. So war das junge Deutschland eine schwunghafte Initiative, in seinem Inhalte ein frischer Doktrinarismus, in seiner Form eine moderne Romantik, die bewußte Apotheose des Zeitgeistes, keck im Enthusiasmus, scharf in der Analyse, glänzend durch Fortbildung und Bereicherung des Stiles, aber elementarisch in seinen Leistungen, eine Epoche des Anlaufes und der Verheißungen!

Ludolph Wienbarg (1802—1872) widmete als junger Privatdozent seine „ästhetischen Feldzüge“ (1834) dem „jungen Deutschland“, das er durch diese Wendung erst schuf und taufte. Er verstand unter dem jungen Deutschland alle gleichgestimmten jugendlichen Gemüter, welche mit der Tradition in Kunst, Kirche, Staat und Gesellschaft gebrochen hatten und auf litterarischem Wege ihren gedankenvollen Reformdrang auszukämpfen suchten. Es handelte sich zunächst um ästhetische Fragen, bei denen natürlich der Inhalt mit zur Sprache kam und alle Gebiete des Geistes mit berührt wurden. Auch waren die Regenerationsideen Wienbargs wesentlich ästhetischer Art. Der Staat und die Gesellschaft sollten durch ästhetische Auffassung geläutert werden; sie sollten wie der Mensch selbst ein harmonisches Kunstwerk bilden. Dies erinnerte teils an die politische Sphärenmusik der platonischen Republik, an das kunstfeindliche Kunstwerk des großen Denkers, teils an das letzte Resultat der Herbartschen „praktischen Philosophie“, an die „ästhetische Gesellschaft“. In der That steht Wienbarg in näherer Beziehung zur Herbartschen als zur Hegelschen Philosophie. Ein frischer Hellenismus, wiedergeboren im modernen Geiste, war Wienbargs Losung; über der abgestorbenen Askese sollte sich der gute Geist der alten und neuen Zeit die Hand reichen. Dies erinnerte wieder an die Anschauung Schellings, welcher vor seiner letzten mythologisch-mystischen Verpuppung die Einheit des Heidentums und Christentums als das absolute Evangelium verkündet hatte. So reichte Wienbarg einen Extrakt der neueren Systeme mit glänzenden Etiquetten

und mit frischem, aromatischem Dufte. Er war eine tüchtige Natur, die alles, was sie anfaßte, in gediegenes Gold verwandelte. Sein Stil hatte dithyrambischen Schwung, etwas Stürmendes und Gewaltsames, und doch waren seine Gedanken solide und ausgetragen. Für die Kunst selbst war mit der Verklärung schöner und doch durchgeistigter Menschlichkeit der wahre, moderne Standpunkt gewonnen. Der ästhetischen Gesellschaft mußte die vollkommene Versöhnung von Kunst und Leben gelingen, welche die Romantiker vergebens angestrebt. Je exklusiver die Kunst, desto dilettantischer; doch wenn erst alle Institutionen der Menschheit zu Kunstwerken geworden, die sich mit der Harmonie konzentrischer Kreise um einen Mittelpunkt bewegen, dann wird die Kunst, wie sie das Leben durchdringt, auch von ihm durchdrungen werden und die höchsten Stufen der Vollendung erreichen. Vor allen Dingen sollte in die Sitte freiere Bewegung kommen, das Natürliche nicht verworfen, sondern veredelt werden, und ein freier Kultus der Schönheit auch die Liebe von mancher gesellschaftlichen Heuchelei freimachen. Hier begann das polizeilich Anstößige der neuen Doktrin, welche sich indes von der frivolen Naschhaftigkeit der Romantiker fern hielt und sich zu keinen krankhaften Verirrungen fortreißen ließ. So gediegen und vollwichtig Wienbargs Ideen waren, so wenig elastisch und ausgiebig war sein Naturell. Er gab immer nur Goldbarren, nie kleines gemünztes Geld und hatte sich bald erschöpft, nicht seinen Gedankenfonds, aber die Möglichkeit, ihn zu verwerten. Er war kein produktives Talent, und die Hoffnungen, die man nach dieser Seite hin an seinen aufgehenden Stern geknüpft, mußten sich bald als illusorisch erweisen. Sein Geist hatte weder die Energie wissenschaftlicher Systematik, noch die Beweglichkeit glänzender Produktion. Selbst die Novelle blieb bei ihm Fragment. Wienbarg ist bei aller geistigen Bedeutung ein durchaus elementarischer Schriftsteller. Deshalb sind seine Werke verschollen, wenn auch nicht sein Name. Seine „Quadriga, Wanderungen durch den Tierkreis“ (1835) sind fragmentarische Reisebilder aus den höheren Sphären des Gedankens, in geistvoller, glänzender Form, aber unartikuliert, mit spärlichen Bindegliedern, lauter Quintessenzen und soziale Heilmittel ohne Gebrauchsanweisung. Was ihm fehlte, war die Dialektik. Daß er die Reiselitteratur mit zwei gut geschriebenen Werken über „Holland“ (1831 bis 1832) und „Helgoland“ (1838) bereicherte, daß er später mit tüchtiger Gesinnung und gewandter Feder sich am Schleswig-Holsteinschen Kampfe thatkräftig und litterarisch beteiligte,*) das waren schon in der Masse ver-

*) „Der dänische Fehdehandschuh“ (1866), „Darstellungen aus den Schleswig-Holsteinschen Feldzügen“ (1850—51), „Geschichte Schleswigs“

schwindende Bestrebungen, und selbst sein kritisches Wirken als Redakteur der „Hamburger litterarischen und kritischen Blätter“ nach 1840 konnte keinen durchgreifenden Einfluß gewinnen, weil ihm die journalistische Beweglichkeit fehlte.

Beweglichkeit, Dialektik, unermüdliche Produktivität, seltensten Instinkt für alle Wandelungen der Zeitatmosphäre, Elastizität, Ausgiebigkeit, Verstand und Gemüt von feinsten Fühlfäden besaß dagegen ein anderer junger Autor, der durch seine jugendliche Keckheit die jungdeutsche Litteratur ihrer politischen Katastrophe entgegenführte, sich aber später durch die nachhaltige Kraft seines Talentes und die glänzende Vielseitigkeit seiner Bildung auf der Höhe der deutschen Litteratur behauptete, Karl Gutzkow aus Berlin (geb. 1811). Er mußte gleich nach seinen ersten Leistungen als der bei weitem bedeutendste dieser jungen Autoren anerkannt werden; denn man sah unter dem stürmischen Wogenschlage oder dem kräuselnden Farbenspiele momentaner Aufregung gleich in die Tiefe; es war in ihm ein Schöpfungsdrang lebendig, der sich befruchtend auf Roman und Drama warf und ihnen ungewohnte ideelle Dimensionen gab, wenn er damit auch zunächst die Kunstform zersprengte; und wenn er das Jahrhundert zeichnete, so zeichnete er in großen Fresken, mit voller Anerkennung des Bedeutsamen, mit richtigstem Takte für alle Krisen der Zeit, für die Quellpunkte der Entwickelung, wo sich in der einzelnen Gestalt ein allgemeiner Gedanke entbindet. Gutzkow hat nie eine lyrische Epoche durchgemacht: für einen Dichter von seiner Bedeutung ein seltenes Beispiel. Gutzkows Lyrik schäumte in den „Briefen eines Narren an eine Närrin“ aus, und die „Wally“ war ihre große Wasserblume. Seine einzelnen Gedichte sind nur Gedankenfäden, die er mühsam aus sich herausspann; es fehlt ihnen Frische, Unmittelbarkeit, Schwung, Melodie. Er begann mit dem Seziermesser. Das ist zwar gegen die Traditionen des Genies, das, wenn auch wüst, doch organisch zu beginnen pflegt; aber ein Beginn unter stürmischen Einflüssen der Zeit, die den einzelnen aus sich heraus in ihre Bewegung drängte, entzieht sich der Regel. Die Julirevolution hatte Gutzkow zum Schriftsteller gemacht, eine ideelle Begeisterung ihm die Feder in die Hand gedrückt. Er war jung, weich, hingebend, mit den Hegelschen Doktrinen des weltgeschichtlichen Fortschrittes genährt, mit den theologischen Ueberlieferungen zerfallen; es schimmerte vor seinen Augen von politischen Morgenröten, von weltbeglückenden Theorien. — Das war keine Zeit zur Schönseligkeit, ebenso wenig, wie zur künstlerischen Produktion. Was nur

(2 Tle., 1861). Vergl. einen Essay über Ludolf Wienbar in Unsere Zeit“ Neu Folge VIII, 1.

irgend schwimmen konnte, stürzte sich in den Zeitstrom, seine Kraft zu erproben. Gutzkow war bei aller Empfänglichkeit doch der Mann der Fragezeichen; ihn quälte eine beunruhigende Skepsis. Jede Erscheinung im Staate, in der Kirche, in der Litteratur frug er nach ihrer Legitimation: wo kam sie her, wo ging sie hin, wo waren ihre Zusammenhänge mit der Vergangenheit, mit der Zukunft, mit dem verwandten Ereignisse? Er war der Polizist des Zeitgeistes und revidierte alle Wanderbücher der Ideen. Ueberall spürte er Verbindungen und Bezüge und wob daraus ein feines dialektisches Netz. Die Kraft der Aneignung ist der mächtigste Hebel ursprünglicher Begabung. Diese Kraft der Aneignung besaß Gutzkow im höchsten Grade. Aneignung ist Bewältigung, und wer den Geist bewältigt, der hat ihn. Wohl giebt es groß angelegte Naturen, in denen sich dieser Prozeß selbst dem Auge verbirgt und nur die elektrische That einer großartigen Intuition ist. Die Doktrin mag hier die Unterschiede des Talentes und Genies suchen; die Litteraturgeschichte hält sich an die Leistung und ihre Bedeutung. Manche Entwickelungen des Talentes haben den Anschein des Genies; manche Entwickelungen des Genies den Anschein des Talentes. Auch das Genie kann sich an die äußere Welt verlieren, wenn es nur die Kraft hat, sich wiederzufinden!

Die Julirevolution war eine That des Liberalismus, dessen Prinzipien sie gegen eine gewaltsame Antastung verteidigte. Die jungdeutsche Reflexion wollte sie zu einer That des Humanismus machen; alle Probleme des Jahrhunderts sollten, wie von langem Drucke erlöst, sich jetzt frei entfalten und nach ungehinderter Lösung ringen. Gutzkow vibrierte noch von der großen Welterschütterung, als er seine ersten Schriften erscheinen ließ. In einem „Forum der Journallitteratur“ offenbarte sich zuerst die Hast moderner Aneignung, deren Form in Gutzkows erster Epoche, die wir bis 1839, bis zum Erscheinen des „Richard Savage“ datieren, eine vorwiegend journalistische blieb, im Einklange mit der ganzen litterarischen Richtung der Zeit. Gutzkow war ein brillanter Journalist, ungestüm und geschmeidig, vorlaut und pikant, die Ideen wie ein Jongleur auf der Spitze balanzierend, durch Pointen den Applaus herausfordernd, dabei nicht frivol, sondern mit dem pectus des abgelegten Theologen, mit einem Reste homiletischer Salbung, mit leisen Anklängen der Kanzel und des Katheders den Genius der Zukunft feiernd. Die romantischen Einflüsse, die in Berlin herrschten, waren mächtig genug, Gutzkows erste Produktionen zu bestimmen. Seine „Briefe eines Narren an eine Närrin“ (1832) und sein Roman: „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ (2 Bde., 1833) tragen deutlich den Stempel der Romantik auf der Stirne, wenn

sie auch im Inhalte über die engen Grenzen derselben hinauswiesen. Die Phantastik, welche die Welt für ein Bedlam erklärt, sprach sich schon im Titel der ersten Schrift aus und war für humanistische Theorien, die freilich sehr mit schwülstigen Empfindungen und Reflexionen einer bilderhaschenden Phantasie verbrämt waren, eine durchaus ungeeignete Form. Die skeptische Weichheit des Gefühls, die sich hier im Extrem aussprach, blieb auch in Gutzkows späteren Schöpfungen vorherrschend und gab die latente Lyrik her, die in seinen Dramen, Romanen, Kritiken und Reiseskizzen zu finden ist. Sonderbarer Weise hat man Gutzkows Eigentümlichkeit so verkannt, daß man diesem Autor alles Gemüt ab- und nur Verstandesschärfe zusprach, während gerade ein oft krankhaft gereiztes Gemüt, ein feiner, aber weicher, versöhnlicher, abschleifender Verstand für ihn charakteristisch sind.

Wie wenig die auf Konsequenzen dringende Schärfe des Verstandes Gutzkows Mitgift ist, das bewies auch sein Roman: „Maha Guru“, in welchem bedeutsame Ideen mehr gestreift, als durchgeführt sind; das bewiesen später „Wally“, „Seraphine“, „Blasedow“, selbst noch „Uriel Acosta“. Ueberall eine Fülle ideeller Bezüge; aber sie ist überall getragen von einer wankenden Skepsis, welche sich zwar vor Extremen hütet, aber auch die Tendenzen in eine schiefe Richtung bringt, so daß man den Grundgedanken nie klar ins Gesicht sehen kann. So ist „Maha Guru“ die Frucht phantastischer Träumereien, in denen an die Stelle der romantischen Ironie die philosophische Dialektik tritt, welche aber ohne Ernst und Schärfe der Durchführung in ein phantastisches Gedankenspiel verläuft. Abgesehen vom erotischen Reize der Ferne, dem „asiatischen Rokoko“, der Eigentümlichkeit so fremdartiger Landschafts- und Sittenbilder, wurde Gutzkow nach seinem eigenen Geständnisse von dem Gedanken angezogen, „in profaner Weise die Inkarnation Gottes in einem Menschen zu schildern.“ Dies ist der gedankliche Mittelpunkt des Romans, und seine dialektische Tiefe besteht darin, den Gott durch den Menschen zu überwinden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschlichen in Schatten zu stellen. Um diesen bedeutsamen Kern schießt indes so viel phantastisches, ironisches, satirisches Beiwerk an, daß seine ernste Bedeutung fast verloren geht. Die tibetanischen Zustände waren eine unerschöpfliche Fundgrube von Bezüglichkeiten, und darin gerade ist Gutzkow unermüdlich. Ihn lockt mehr die Fülle, als die Einheit; er spürt, er entdeckt; er hat eine siderische Witterung geistiger Metalladern; aber sie ganz auszugraben und ganz zu verwerten, ist bei allem Fleiße nicht seine Sache. So boten sich für die

freiere, moderne Tendenz zunächst Parallelen zwischen der tibetanischen Theokratie und ähnlichen hierarchischen Zuständen Europas dar; so bot die tibetanische Polyandrie den Vertretern der Frauen-Emanzipation interessante Gesichtspunkte; kurz, es ließ sich in den Stoff so viel hineingeheimnissen; es ließen sich so viele geistige Funken aus ihm herausschlagen, daß die Grundidee Gutzkows von allen diesen Tendenz-Arabesken überwuchert wurde. Dennoch erhebt sich „Maha Guru" als ein Roman des Gedankens, als ein origineller Wurf, reich an glänzenden Bildern und weichen Linien des Talents, an pikanten Gedankenblitzen und an jenem eigentümlichen, geistigen Arom, das alle Werke Gutzkows durchduftet, und dessen molécules sich mit staubartiger, würziger Feinheit in alle Poren des Gedankens verlieren, weit über das Niveau der Alltagsbelletristik, so daß wir wenige deutsche Romane kennen, die sich an geistigem Interesse mit ihm vergleichen dürfen.

Gutzkow hatte sich gleichzeitig dem Journalismus in die Arme geworfen, zunächst im Vereine mit Menzel, dessen Keckheit in diktatorischen Urteilssprüchen ihn verblendet hatte. Nach dem Bruche dieses Verhältnisses beteiligte sich der junge Autor lebhaft an der „Augsburger Allgemeinen Zeitung". Seine „Novellen" (2 Bde., 1834) und „Soiréen" (2 Bde., 1835) sind eine Sammlung eleganter Journalskizzen des Morgenblattes, während die „öffentlichen Charaktere" (1835) aus den Beiträgen zur Augsburger Zeitung hervorgegangen sind. Sie zeigen uns das Talent Gutzkows, scharf zu silhouettieren, Charaktere durch Zustände, Zustände durch Charaktere zu erläutern, im hellsten Lichte und weisen auf einen nicht unbedeutenden Fonds staatswissenschaftlicher Kenntnisse hin. In den „öffentlichen Charakteren" stört indes der Mangel an Einheit in Stil und Darstellung, indem sich wissenschaftlicher Ernst mit einer belletristischen Färbung auffallend vermischt. Neben einer Abhandlung aus dem Staatsrechte, in welcher der junge Doktor das Facit seiner Kenntnisse zieht, finden sich blumige und duftige Stellen, die wie Anfänge einer Novelle aussehen. So wird z. B. das Charakterbild Anselm Rothschilds auf dem Rembrandtschen Hintergrunde der Frankfurter Judengasse mit dunkelglühendem Kolorit hingemalt und dabei mit den trockensten nationalökonomischen Glossen umschrieben. Von einer gewissen doktrinären Salbung hat sich Gutzkow niemals ganz losgerungen.

Diesen Versuchen einer poetischen Politik, in denen die politische Poesie unorganisch verhüllt lag, folgten jene burschikosen Attentate des jungen Autors auf Glauben und Sitte, deren Form mehr als ihr Inhalt den Blitz des Frankfurter Bundestags herabbeschwor: die „Vorrede

Schleiermachers Briefen über Schlegels Lucinde" (1835) und die berüchtigte „Wally, die Zweiflerin" (1835). Ihr geistiger Inhalt war im ernsten, wissenschaftlichen Gewande von bedeutenden Denkern und Gelehrten längst verkündigt worden; nur die Art, in welcher Gutzkow ihn volkstümlich zu machen suchte, erregte allgemeinen Anstoß, indem die frivole Absicht, die Theologen und Philister zu ärgern, Hohn, Schadenfreude und Renommage allein die Feder des jungen Autors führten. Die Schlegelsche „Lucinde", die Großmutter der Gutzkowschen „Wally", hatte die Decenz gewiß mehr verletzt als ihr schüchternes Enkelkind, das ja nur mit einer einzigen paradiesischen Attitüde debütierte, wenn auch diese Quirin-Müllersche Vorstellung aus dem Gebiete der höheren Plastik gerade durch ihre theatralische Beleuchtung doppelt raffiniert und verletzend erschien; aber damals hatte die Staatsgewalt wichtigere Dinge zu thun, als adamitische Theorien und Musterbilder zu verdammen. Auch wurde der Erfinder der „schönsten Situation" mit einem päpstlichen Orden dekoriert, und der Theoretiker des göttlichen Müssiggangs österreichischer Geheimer Legationsrat. Doch Gutzkow hatte die Theologen angegriffen und so die Wächter der Sitte selbst gegen sich ins Feld gerufen; er hatte eine Jugendsünde ihres dialektischen Herrn und Meisters aufgedeckt, wenn auch diese Briefe Schleiermachers den echten Geist des Humanismus atmen und eine Sittlichkeit, welche auch in der Liebe jeden Dualismus verwirft und in ihr den ganzen Menschen, die Einheit seines geistigen und sinnlichen Lebens, verklärt sehen will. Die glänzend geschriebene Vorrede Gutzkows schloß mit einem atheistischen Kernfluche und war dabei so reich an kecken Personalschilderungen und Griffen in das soziale Leben, daß ihre fieberhaft vibrierende Unruhe das Emanzipations-Miasma zu verbreiten drohte. Jedenfalls war sie bedenklicher, als die Novelle „Wally", deren künstlerischer und ethischer Wert sehr unbedeutend ist. Was sich darin von moderner Zerrissenheit ablagerte, waren matte Schatten von Byron und Heine. Das Frivole trat als Doktrin auf und wurde durch neue Situationen illustriert. Doch am schlimmsten erschien den Wächtern des Bestehenden der plane und lakonische Rationalismus, der die Resultate freier, wissenschaftlicher Forschungen durch derb-populäre Bezeichnungen der Menge zugänglich machte. So erregte die kleine „Wally", von Menzel denunziert, den größten Lärm und hatte das Verbot der jungdeutschen Schriften und Gutzkows Verurteilung zu dreimonatlicher Haft zur Folge. Der Rationalist Paulus nahm sich des jungen Autors an, der ein etwas zu kecker Propagandist seines Systems war. Ueberhaupt entbrannte heftiger als je der Dogmenstreit, den die unglückliche Zweiflerin verursacht, während ihr

schüchterner Hellenismus, der in Goethes „Briefen aus der Schweiz" ein keckeres Vorbild fand, die Sittlichkeit der neuen Teutonen beleidigte.

Fast gleichzeitig mit der „Wally" war indes ein Werk Gutzkows erschienen, das sie durch dichterische Kraft und Gedankentiefe weit übertraf, das Trauerspiel: „Nero" (1835). Mit Grabbescher Skizzenhaftigkeit in grandiosen Umrissen hingeworfen, untheatralisch, ohne dramatische Energie in der Fortbewegung der Handlung, ohne alle Hebel der Spannung, atmete dies Trauerspiel doch Größe der Weltanschauung, indem es in bedeutsamen Typen eine Epoche der Auflösung zeichnete, in welcher sich alle Elemente der Kultur ausgelebt haben und sich verwüstend befehden. Solche dämonische Epochen sind die notwendige Erläuterung dämonischer Charaktere, und im Wahnsinne eines „Nero" kulminiert der Wahnsinn seiner Zeit. Sophistik, Grausamkeit, Wollust, alle geistigen und physischen Extreme wuchern in einem haltlosen Zeitalter und nur im Unerhörten befriedigt sich das Raffinement. Die Verkehrtheit findet an einer brutalen Thatsache ästhetisches Genügen, und das kolossale Verbrechen imponiert durch seine Größe. Der Brand Roms, von Neros Harfe verherrlicht, ist die höchste Spitze und das Symbol dieser Verkehrtheit; die ganze Welt wird das Spiel einer ästhetischen Feuerwerkerei. Der arm gewordenen Phantasie genügte nicht mehr das innere Bild; sie bedarf der grellsten äußeren Anschauung, um ihre Saiten zu stimmen. Der Monolog Neros bei Roms Brande gehört zu den schwunghaftesten Improvisationen der Gutzkowschen Muse, welche in den Dithyramben der Zerstörung immer symbolisch das Bild des selbstzerstörten Geistes spiegelt. Die Skepsis dieser Muse ist indes geneigt, das Zeitalter Neros dem neunzehnten Jahrhunderte als einen Spiegel vorzuhalten, mindestens als einen Hexenspiegel, der seine Zukunft zeigt. Darum die Ironie der feinen Parallelen, der sophistischen Anklänge, der verwandten, auflösenden Elemente; darum die sorgfältig aufgespürte Gleichmäßigkeit in Zuständen der Gesellschaft und Richtungen des Gedankens. Doch erscheint dies alles mehr als ein keckes Spiel des Witzes: denn die Unzulänglichkeit geschichtlicher Parallelen ist gerade für den Dichter, der die Besonderheit jedes Zeitalters erfaßt, am empfindlichsten.

Durch das Resultat der Menzelschen Denunziation wurde Gutzkow momentan in seiner litterarischen und journalistischen Thätigkeit gehemmt. Nachdem er am Dullerschen „Phönix" mitgearbeitet, wollte er mit Wienbarg eine „deutsche Revue" herausgeben, die aber von hause aus verboten wurde. Seit 1837 redigierte er den „Telegraphen", der von Frankfurt nach Hamburg übersiedelte, und er hat bis in die jüngste Zeit

neben der Produktion die Tageskritik gepflegt. Einzelne Sammlungen seiner zerstreuten Kritiken sind die „Beiträge zur Geschichte der neuesten Litteratur“ (2 Bde., 1836) und „Götter, Helden und Don-Quixote“ (1838). Auch sein Werk: „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte“ (1836) gehört in dies Gebiet, während die Schrift: „Zur Philosophie der Geschichte“ (1836) in flüchtiger, unsystematischer Weise Einfälle, Ahnungen, Bemerkungen, Berichtigungen enthält, welche einem geschlossenen System, wie dem Hegelschen, nicht Schach bieten konnten. Gutzkow hat den Journalismus als rührigster Vertreter des jungen Deutschlands organisiert. Aber so belebend auch diese frische Vermittelung zwischen der Erscheinung, dem Ereignisse des Tages und der nationalen Empfänglichkeit wirkte, indem nichts vorübergehen konnte, ohne in die Litteratur seinen Schatten zu werfen; so sehr sie der Verbreitung der modernen Ideen und des jungen Schriftstellerruhms in die Hände arbeitete: so wurde doch gleichzeitig die journalistische Misère begründet, an welcher wir noch heutzutage leiden: das parteiische und tendenziöse Absprechen, die Herrschaft persönlicher Rücksichten und fruchtbringender Gegenseitigkeiten, das Aufblähen geistiger Nullen, denen die Herrschaft über ein kritisches Organ eine Ziffer vorsetzt, das Koteriewesen und die Reklame. Die öffentliche Meinung wurde wie ein Feld gerodet, beackert, mit dem Guano des Lobes gedüngt — oder man ließ sie brach liegen. Die Koterie hob ihre ephemeren Könige auf den Schild und war von hause aus feindlich gegen Talente, die nicht zu ihr gehörten. Der Ruhm war ein elektrischer Funken, der auf den langen journalistischen Drähten tanzte; er ließ sich auf Bestellung machen. Es kam darauf an, welcher Autor die beste journalistische Kundschaft hatte. So wenig ein einziger dies Treiben organisieren konnte, so gehörte doch geringer Scharfblick dazu, es auszubilden und auszubeuten.

Gutzkow hat für die Kritik eine unzweifelhafte Begabung. Er ist als Kritiker ein Feind der Phrase; er sucht jedes Objekt klar aus seinen Bedingungen zu entwickeln. Er hat Takt und Instinkt für das Bedeutsame, aber kein Organ für den Zauber der lyrischen Form. Er verwirft zu leicht alles, dem er nicht geistige Gesichtspunkte abgewinnen kann, die in seine Weltanschauung passen. Er ist eine moderne Natur, mit Vorliebe für das Drastische, Pointierte, Effektvolle, mit entschiedener Abneigung gegen metrische Breitspurigkeit, mit Respekt vor dem Erfolge. Denn der Erfolg imponiert ihm, weil er immer voraussetzt, daß, wenn auch in stoffartiger Weise, doch eine nachzitternde Fiber der Zeit getroffen ist. Er ist glücklich darin, Richtungen zusammenzufassen und zu taufen, und ein

feiner Genealog der Ideen. Sein Witz ist nicht schlagend, wie der Witz Börnes und Heines, aber fein und sarkastisch auflösend. Er hat als Kritiker stets das geistig Bedeutsame, wie die Dramen Buchners, beschützt, lyrische Nichtigkeiten, wie die Pommersche Dichterschule, angegriffen, sich überhaupt gegen das übergreifende lyrische Element und den wohlfeilen Ruhm der Anthologien erklärt. Auch in der dramatischen Darstellung pries er voll Antipathie gegen pathetisch-imposante Erscheinungen die feinfühlige Geistreichigkeit eines Seydelmann. Gutzkow ist ein Gegner des Pathos, dessen er auch als Dichter, selbst wo es am Platze ist, nie Herr zu werden vermag. Das Pathos aber ist der dichterische Vollklang großer Seelen, in denen der Gedanke zur Leidenschaft und die Leidenschaft zum Gedanken wird. Das ist das Pathos eines Sophokles, Shakespeare und Schiller. Unzweifelhaft ist dies Pathos in jeder Poesie, auch in der modernen, berechtigt. Gutzkow ist zu weich, zu skeptisch, zu vielseitig; wo er das Pathos streift, wird er elegisch oder homiletisch. Er ist der Repräsentant einer werdenden Litteratur-Epoche, die mit einer Masse neuer Ideen und Interessen in das Feld rückt, aber erst Vorposten ausschickt und das Terrain rekognosziert, ehe sie mit der Energie ihrer Gedankenkolonnen anmarschiert. Gutzkow ist ein vortrefflicher geistiger Generalstabsoffizier, und keiner ihm vergleichbar in der Kunst, das Terrain zu rekognoszieren und aufzunehmen. Was daher bei ihm als Einseitigkeit erscheint, das trägt wesentlich dazu bei, seine Bedeutung näher zu bestimmen und seine Erscheinung zu einer einzigen und maßgebenden zu machen. Die Vergangenheit ist ihm wertlos ohne Beziehungen auf die Gegenwart und Zukunft. So in seiner Schrift über Goethe, die vielleicht einer versteckten Polemik gegen Menzel ihren Ursprung verdankt. Ohne blinde Apotheose sucht er die Bedeutung Goethes festzustellen, besonders wo ihre Fäden in die Zukunft hinausweisen. Diese Schrift ist ein Akt der Pietät der jungen Berühmtheiten gegen die alten; denn schon legte sich ihr Ungestüm, sie begannen das Bedürfnis einer Ruhmes-Assekuranz auch für ihre eigenen Bestrebungen zu fühlen und gingen den Enkeln mit gutem Beispiele voran. Eine ähnliche Pietät atmet Gutzkows „Leben Börnes“ (1840), eine Pietät gegen die Konsequenz eines redlichen Charakters, welche Gutzkow um so leichter wurde, nachdem er in der Vorrede seiner polemischen Ader gegen Heine freien Spielraum gelassen. In der That klingt Gutzkow an Börne an, wie Laube an Heine.

Es war eine Tradition der Romantik, daß das moderne Leben der Poesie feindlich sei, und nur ironisch vermochte sich Tieck mit ihm zu befreunden. Bedeutender waren die modernen Elemente in unseren Klassikern,

besonders in Goethe; aber die Wahl des modernen Hintergrunds war zufällig, nicht bewußt, und die künstlerische Tradition knüpfte immer wieder an die antike Welt an, deren Muster dem Streben würdiger Nachbildung vorleuchteten. So mußte es für ein bedeutsames Zeichen der Zeit gelten, daß ein Dichter zunächst seine Poesie zurückließ, um mit der Ruhe eines Feldmessers und Kartenzeichners das Jahrhundert mit seinen Höhenzügen und Thalwinkeln, mit seinen Hoch- und Tiefländern, mit seinen Strömen und Bächen, mit allen seinen geistigen Dimensionen und Distanzen aufzunehmen. Dies thut Gutzkow in den „Zeitgenossen" (2 Bde., 1037), die er später als „Säkularbilder" in seine „gesammelten Werke" aufnahm. Um den Anfeindungen der Polizei und Parteikritik zu entgehen, hatte er sie unter dem Namen Bulwers herausgegeben. Sie sind ein epochemachendes Werk; denn keines sprach so deutlich die Absicht aus, sich in der Zeit zu orientieren, und keines führte diese Absicht mit solcher Gewandtheit, in so würdig gehaltenem Stile, so ernst und gründlich eingehend, so reich an psychologischen Feinheiten aus. Der Philosoph wäre vom Allgemeinen ausgegangen, der Dichter suchte an einzelnen Charaktertypen den Typus der ganzen Zeit zu erläutern. Das erinnerte mehr an Balzac, als an Bulwer. In allen diesen Charakteren war keine Poesie im Sinne der Romantik; aber nur ein poetisches Talent konnte sie so aus dem Leben greifen und so zum Leben gestalten. Neben diesen individuellen Kulturbildern standen die großen Säkular-Fresken, und ein grübelnder Verstand zählte und untersuchte die Staubfäden des Begriffs. Was das Jahrhundert wolle, was die Mode und das Moderne bedeute, das mußte klar werden, ehe man die Kultur im großen und ganzen bis auf ihre geheimsten Schleichwege verfolgte. Gutzkow definiert die moderne Poesie „als poetische Kombination ueuer Zustände in natürlicher und origineller Sprache." Er erkennt auch den tieferen Grund des modernen Geistes, „daß wir immer mehr für uns einstehen müssen und nur in uns selbst einen Anhaltspunkt finden dürfen." Die Institutionen sind schwankend geworden; um so fester müssen die Menschen stehen. Wenn indes Gutzkow gleich darauf behauptet, daß „das moderne Genre leicht in der Form, zufällig im Inhalte, subjektiv in Manier und Haltung, witzig und launig sei;" wenn er es auf Roman und Novelle, auf die kleine Abhandlung, Briefe, empfindsame Reisen beschränkt; so hat er dabei nur die Produktion seines Jahrzehnts im Auge und denkt zu streng an die Ableitung des „Modernen" von der Mode, um es so zu einer ephemeren Uebergangsstufe zu stempeln. Es bleibt aber „das dritte Kongruum des Antiken und Romantischen," und seine erste Stufe ist weit davon entfernt, seinen Be-

griff zu erschöpfen. Schon das nächste Dezennium und Gutzkow selbst hat es bewiesen, daß der moderne Geist intensiv genug ist zu größeren Schöpfungen, und es ist die Aufgabe dieses Jahrhunderts, ihn zu vertiefen und zu erweitern und in alle Zweige der Kunst hineinzuarbeiten. Was ihm nicht huldigt, ist und bleibt Dilettantismus, und Epigonen sind nur, die es zu sein glauben. Was die griechischen Tragiker für ihre Zeit, Dante für das Mittelalter, Shakespeare für den Beginn der Neuzeit, das wird das moderne Genie seiner Zeit sein und darum für alle Zeiten leben.

Die Uebergänge Gutzkows aus diesen geistvollen Präludien, welche dem Jahrhunderte an den Puls fühlen, zu geschlossenen Schöpfungen werden durch Nero und den bühnengerechteren „König Saul" (1838) im Drama, durch „Seraphine" (1838) und „Blasedow und seine Söhne" (3 Bde., 1839) im Romane bezeichnet. Der erste erinnert an Balzac, der letzte an Jean Paul; aber beiden fehlt die produktive Brutwärme des Dichterherzens, den Gestalten und Schicksalen die innere Notwendigkeit. Eine Fülle feiner und tiefer Kombinationen lag ihnen zugrunde, aber die Gestalten ließen den innern Mechanismus durchschauen und richteten sich durch Schnell- und Sprungfedern in die Höhe. Darum so grelle und unmotivierte Abschlüsse. Diese Produktionsweise Gutzkows, nicht zuerst die Gestalt zu sehen in ihrer frischen Menschlichkeit, mit dichterischer Ursprünglichkeit, sondern zuerst die geistigen Richtungen, Stimmungen und Bedingungen, und in diese dann eine Menschen-Physiognomie hineinzuphantasieren, deren Züge von ihnen bewegt werden, ist wohl im wesentlichen auch später unverändert geblieben. Doch gelang es ihm später mehr, Gedanken und Anschauung zu verbinden. Die Intuition war bei ihm durch grübelnde und spürende Verstandesthätigkeit beeinträchtigt, sie erlangte erst später wieder schöpferische Frische. Seine Gestalten wurden lebenswarmer, ohne an Bedeutung zu verlieren. In der „Seraphine" ist eine Mosaik geistvoller, psychologisch feiner Züge; aber diese Gestalt hat nicht eine solche innere Notwendigkeit, daß man an sie glaubt. Die Novelle steht über der „Wally", weil sie nicht in Tendenzen aufgeht, sondern ein fesselndes Charakterbild giebt. Die „Seraphine" mit ihrer rationalistisch-sentimentalen Frömmigkeit, die sich an Witschels Schriften und den „Stunden der Andacht" genährt, mit ihren regelmäßig geführten Tagebüchern, den Kontobüchern des Herzens, in denen sein debet und credit eingetragen ist, mit ihren verkehrten Studien und Experimenten in der Liebe, ist eine interessante, moderne Figur, welche die Störungen, die das Gefühl auf seiner elliptischen Bahn durch die Reflexion erleidet, in anziehender Weise darstellt. Die Lebensbilder, welche diese moderne Gouvernante umrahmen, sind aus

der Gesellschaft herausgegriffen, bald von elegischem Reize, bald von pikanter Grazie. Dennoch sind die einzelnen Uebergänge des Charakters selbst so gewagt, daß er unter der Last der psychologischen Studien, die ihm aufgebürdet sind, fast erliegt oder mindestens eine schiefe Richtung erhält. Mit der experimentierenden Seraphine experimentiert der Dichter selbst! Noch mehr gilt dies von „Blasedow“, einem satirischen Romane, in welchem freilich Charakteristik und psychologische Motivierung gegen die Tendenz in den Hintergrund tritt. Der Erfolg des Immermannschen „Münchhausen“ mochte den jungen Autor zur Konkurrenz auf demselben Gebiete herausfordern. Auch „Blasedow“ ist eine Zeitgeschichte in humoristischen Arabesken, welche in ihrer künstlichen Verschlungenheit keinen geradlinigen Charakter und keine geradlinige Situation aufkommen lassen. Alles ist in den Hyperbeln des Pasquills gezeichnet, ohne den Kontrast einer gesunden Realität, der im „Münchhausen“ wohlthuend wirkt. Durch diese satirische Karikaturenmalerei hat uns der Dichter wenigstens gegen das Ernstgemeinte, das in Blasedows eigener Entwickelung und einzelnen Situationen durchbricht, skeptisch gemacht. Für Gefühlselemente fehlt uns die Stimmung, die von geistreichen Gedankenbeziehungen absorbiert wird. Was nun die Satire selbst betrifft, die sich auf pädagogische und theologische Zustände, auf Verhältnisse des Hoflebens, der Kunst, des Soldatenwesens, auf das Raffinement industrieller Spekulationen richtet, so ist sie zum Teil von einer unleugbaren Komik, die allerdings nicht mit unmittelbarer Frische in die Augen springt, aber doch stets ins Schwarze trifft. Der eigentümliche Scharfblick und die Elastizität des Gutzkowschen Geistes offenbaren sich in Blasedow aufs glänzendste. Selbst die Breite einzelner Ausführungen ermüdet nicht, da gerade auf das Genrebild die glücklichsten Lichter aufgesetzt sind. Dennoch konnte dies Werk mit seinen oft weitläufigen, geistigen Verkettungen, denen der prickelnde Reiz der Heineschen Manier und trotz aller glücklichen Finten und Ausfälle die energischen Quarten und Terzen des Börneschen Geistes fehlen, bei dem großen Publikum wenig Teilnahme gewinnen, um so weniger, als man in vielen Reichen der Wissenschaft zu Hause sein mußte, um die Satire nach allen Richtungen zu verstehen. Der encyklopädische Reichtum an Kenntnissen, den der junge Autor nach Jean Pauls Vorbilde zur Schau zu tragen nicht verschmäht, erweckte indes die gerechte Bewunderung einer vielseitigen Bildung, die gerade bei Erfassung des modernen Lebens als notwendige Grundlage künstlerischer Leistungen betrachtet werden muß. Ihr konnte auch die unmittelbare publizistische Teilnahme an den Zeitereignissen nicht fremd bleiben, und so publizierte Gutzkow bei Gelegenheit

der Kölner Wirren eine Broschüre: „die rote Mütze und die Kapuze" (1838) gegen Görres. Seit 1839 warf sich Gutzkow auf die dramatische Produktion und eroberte zuerst dem modernen Drama und der jüngeren Richtung die von den Romantikern aufgegebene Bühne*).

Während Gutzkow auf allen Fährten der Zeit spürte und witterte, um modernes Gedankenwild einzufangen, folgte Heinrich Laube aus Sprottau (geb. 1806) mit größerer Frische dem Drange eines lebhaften und burschikosen Naturells, das sich nicht ängstlich um Entzifferung der Hieroglyphen des Jahrhunderts bemühte, sondern mit lustigem und wildem Triebe altgewordenen Sitten und Zuständen den Krieg erklärte. Heinrich Laube ist ein kecker Realist, und selbst als seine Keckheit verschwand, ist sein Realismus geblieben. Er geht stets vom konkreten Bilde aus, das er mit lebhaftem Kolorit ausmalt. Er predigt nicht die Theorie, er schildert die Praxis. Auf den üppigen Beeten seiner Schilderungen wachsen die Gedanken wild. Er sät sie nicht, er pflegt sie nicht — sie wachsen und vergehen wie nach Naturgesetzen. Diese Unmittelbarkeit scheint auf echt dichterische Kraft hinzudeuten. Auch ist die Kraft vorhanden; doch ihr fehlt die Konzentration. Bei Laube ist alles glücklicher Wurf. Er baut seine Charaktere nicht dialektisch auf, er verwebt in seine Situationen keine Gedanken; Charaktere und Situationen sind volle Lebenslust, und diese Lebenslust ist zugleich Tendenz. Wo bei Laube eine Doktrin auftaucht, da klingt sie gewiß wie Renommage. Sie ist keck, aber sie steht so auf der Spitze, daß sie sich selbst zu ironisieren scheint. In Laube wurde das junge Deutschland gleichsam personifiziert; er war der fleischgewordene Jungdeutsche, der sich die Reformtheorien wie klirrende Sporen angeschnallt, um die Philister zu ärgern, und barsch mit der Reitgerte predigte. Er repräsentierte den frischen Lebensdrang, die Berechtigung der Jugend, die Emanzipation der Sinnlichkeit. Das Moderne war bei ihm üppige Vegetation; das Alte, das sie hemmte, auszujätendes Unkraut. Er hatte seinen Stil nach dem Heineschen Muster gebildet und dem Dichter der „Reisebilder" jede glückliche Eigenheit abgelauscht, die lebensvollen, farben-

*) Die Werke Karl Gutzkows dieser ersten Epoche erschienen schon früher einmal gesammelt (13 Bde., 1845—52) und bilden die erste Serie der jetzt erscheinenden Gesamtausgabe seiner Schriften. „Gesammelte Werke" (I. Serie, 12 Bde., 1873—76). Gutzkow, der mit unermüdlicher Selbstkritik stets an seinen Produktionen gearbeitet hat, suchte auch jene Schriften zeitgemäßer zu machen, indem er manchen Ballast von nur momentanem Interesse beseitigte, manches Licht ihnen aufsetzte, das bis in die jüngste Zeit hineinleuchtet; doch tragen sie in so ausgesprochener Weise die Signaturen der jungdeutschen Zeit, daß auch in dem litterar- und kulturhistorischen Interesse für die Gegenwart ihre Hauptbedeutung liegt.

reichen Adjektiva, den Witz überraschender Pointen und kecker Zusammenstellungen, die lyrischen Sprünge der Diktion, die sich in keinen Perioden abarbeitet, sondern, wo sie berauschend wirkt, kurze geharnischte Sätze nur anstandshalber durch ein schüchternes „Und“, die Konjunktion der Ammenmärchen, verbindet.

Laube hatte in Halle und Breslau studiert und lebte seit 1831 in Leipzig, wo er, in demagogische Untersuchungen verwickelt, 1834 verhaftet und neun Monate lang in der Berliner Hausvogtei detiniert wurde. Eine zweite Gefängnisstrafe büßte er 1836 im Amtshause zu Muskau ab. In der Litteratur debütierte er mit dem „neuen Jahrhundert“ (2 Bde., 1832—33) und dem „jungen Europa“ (4 Bde., 1833—37). Dies Debüt Laubes war bedeutend und atmete den „Hallischen Löwentrotz“ einer jungen Generation, übergesunde Sinnlichkeit, rücksichtslose Befriedigung der persönlichen Lust und Kraft, einen Radikalismus der Gesinnung, der sich kopfüber in die politischen Fragen und Wirren stürzte. Mit kühnem Griffe wählte der Verfasser die neueste Geschichte, die polnische Revolution zum Hintergrunde seiner Lebensbilder und führte uns in die Gallerie ihrer Helden und mitten ins Schlachtenfeuer hinein. Der Stil begleitete mit oft berauschender Janitscharenmusik den Sturmschritt der Gedanken. Denn besonders in den beiden ersten Abteilungen, „die Poeten“ und „die Krieger“, kannte der Autor keine andere Kampfweise als die Bajonnett-Attaque; er war stürmisch revolutionär gegenüber dem Staate und der Sitte. Für die Liebe hatte er keinen anderen Ton als den Ton der Orgie, und selbst ihre mädchenhaftesten Anfänge beschrieb er im Ardinghellostile. Die Korybantenmusik einer üppigen Sinnlichkeit, die von Heinse das glühende Kolorit entlehnt, gab den Leitton „des jungen Europa“ her und herrschte besonders in „den Poeten“ vor. Die Poesie „des Fleisches“, welche aus der Doktrin der Emanzipation hervorging, wurde von Laube vorzugsweise vertreten. Das Inkarnat war seine Lieblingsfärbung. Bisher kannte man bloß das nüchterne, theologische „Fleisch“, den abstrakten Gegensatz zum Geiste, das Fleisch, das gekreuzigt werden muß. Es war der lutherische „Madensack“, die lästige Hülle der Seele; seine prickelnden Anforderungen mußten standhaft überwunden oder durch besondere Heiligung ihrer niederen Sphäre entnommen werden. Mit dieser Anschauung stand Plastik und Malerei längst im Widerspruche. Was bei Heinse noch Doktrin und Kultus war, das wurde bei Laube kecke Lebenspraxis. „Das Fleisch“ wurde von einer unbestimmten Allgemeinheit erlöst und in den feinsten Unterschieden gemalt. Die köstliche Farbenglorie Tizians, welche die feinsten Arome der Wollust duftete, und der gesunde, vollsaftige Materialismus

eines Rubens befruchteten die neue Lyrik des Fleisches. Nie schilderte Laube ein Weib, ohne anzugeben, ob ihr „Fleisch“ zur niederländischen oder italienischen Schule gehöre, ohne mit den schmackhaftesten Ausdrücken Körperbildung und Kolorit zu bezeichnen. Die Seele war ihm nichts als das Zittern der Blutkügelchen im Geäder, als das feine Nervennetz und seine elektrische Spannung. So war sie mit der Körperbildung, mit dem Inkarnat gleichsam mitgegeben. Wohl stellte Laube „das Fleisch“ in die ästhetische Beleuchtung, aber der reine Genuß des Schönen war stets durch die mitspielende Begierde getrübt. Nicht auf der Schönheit lag der Nachdruck, sondern auf der Sinnlichkeit. Dennoch war diese mehr türkische als hellenische Konsequenz, das Weib nur aus diesem einen Gesichtspunkte anzusehen, als Gegenschlag gegen asketische Zeitrichtungen, welche vor lauter Seele keinen Körper sahen, nicht ohne Interesse. Hippolyt ist im Laubeschen Romane dieser Ritter vom Fleische, dieser im schrankenlosen Genusse schwelgende Don Juan, der seine Persönlichkeit in übermütiger und übermächtiger Weise geltend macht und mit dem Magnetismus seiner Sinnlichkeit die Weiber zu bacchantischem Kultus verzaubert. Trotz aller Frische dieser Natur und der geistigen Nüancen eines Valerius und der andern bewegt sich die Charakteristik im „jungen Europa“ weniger in verschiedenen Typen, als in verschiedenen Modifikationen desselben Typus. Die moderne Hast und Leidenschaftlichkeit geht durch alle Charaktere hindurch und läßt nirgends plastische Ruhe aufkommen. Wohl bieten „die Krieger“ schwunghafte Schlachtgemälde, aber es ist alles mehr Kolorit als Zeichnung, alle Gestalten sind von derselben Glut beleuchtet. „Die Bürger“ ist ohne Frage die gelungenste Abteilung, weil sie die Extreme durch die Nemesis des Schlusses mildert. Zwar bleibt auch hier Hippolyt die Lieblingsfigur, der Held eines Don-Juanschen Novellencyklus, der sich in kurzen, kecken Abenteuern abspinnt; aber das geistige Interesse konzentriert sich um Valerius, dessen „Tagebuch in dem Gefängnisse“ reich ist an feinen, auf eigener Erfahrung ruhenden Beobachtungen. Der Stil des „jungen Europa“ ist eine Mischung von Heine und Heinse, von frischester Sinnlichkeit, ohne allen doktrinären Beigeschmack, kurz bis zur Barschheit, keck bis zur Unart, aber in seiner Kürze und Keckheit der Lebensatem eines gesunden Naturells. Dieser Stil ist Laube selbst — das Eigentümliche und Charakteristische in seinen späteren Schöpfungen verleugnet ihn nicht.

Doch der junge Autor, angeweht von Träumen einer marmornen Klassizität, war mit seinem Naturwuchse unzufrieden. Varnhagen zeigte ihm die Goethesche Grazie des Periodenbaues. Da erschien es ihm unmöglich, mit solchen hingeschleuderten Sätzen in die deutsche Walhalla zu

kommen. Er begann die Architektonik des Stils zu studieren und legte diese Studien in einigen Novellen: „Liebesbriefe“ (1835), „die Schauspielerin“ (1835) und „das Glück“ (1837) nieder, in denen der Laubesche Stil „in spanische Stiefeln eingeschnürt“ bedächtiger die Gedankenbahn wandelt. Bis zu welchen schwerfälligen und undeutschen Wendungen, welche nicht bloß aller Grazie, sondern auch aller Syntax Hohn sprachen, sich Laube bei der Dressur seines Stils verirrte, besonders als er einen verunglückten Versuch auf dem Gebiet der Wissenschaft machte, das beweist seine „deutsche Litteraturgeschichte“ (4 Bde., 1840), die allerdings nach den abgeschriebenen Autoren, zu denen vor allen Rosenkranz gehört, verschiedene Stilarten ertönen ließ, im ganzen aber die Unerquicklichkeit des unbedeutenden Inhalts durch die Unerquicklichkeit einer unbegreiflich hölzernen Form parallelisierte. Glücklicherweise war Laubes Naturell zu frisch organisiert, um in den eigenen Produktionen das Opfer aufgedrungener Studien zu werden. Wie hätte das auch zu einer Wanderlust gepaßt, die sich in den sechsbändigen „Reisenovellen“ (1834 bis 1837) ausschäumt und austräumt! Hier begegnen wir ihm ganz auf Heineschem Gebiete, und der ungebundene Stil Heines karamboliert fortwährend mit einer kunstvollen Fügung und Rundung von Perioden, die der Dichter als Lehrling der Klassizität mit dem Schurzfelle Goethes und der Kelle Varnhagens mühsam aufbaute. Der Inhalt der „Reisenovellen“ war die alte Postwagen-Romantik in einer neuen Auflage, mit einem leisen Anfluge der Sterneschen Sentimentalität, Thümmelscher Lüsternheit und einer Quintessenz burschikoser Wander-Reminiscenzen. Das Novellistische dieser Reiseskizzen ist wenig fesselnd; es schwimmt alles phantastisch zusammen, und die Gestalten verlieren sich im Nebel. Der Reisende selbst ist einer jener modernen Flaneurs, die auf Erlebnisse ausgehen, sich in Stimmungen hineinreisen, sich Gedanken und Gefühle zusammenabenteuern. Der Reformdrang, der Trieb, die persönliche Freiheit zu verwerten, äußern sich nur in Sympathien und Antipathien. So hat der Reisende eine Antipathie gegen die Ehe, die durchaus nicht aus den Theorien des père Enfantin oder Fourier hervorgeht, sondern nur aus der Störung und Trübung der abenteuerlichen Lust und des momentanen Rausches, welche von der bindenden Würde dieses Instituts bedroht werden. Das ist ein Händedrücken, ein Küssen, ein Verlieren und Wiederfinden, eine Fülle von rendez-vous — der blinde Passagier Amor sitzt bei jeder Tour mit auf der Post. Eine unverkennbare Schwärmerei für die Venus Vulgivaga, für die Poesie des Bordells, erinnert an den Heineschen „Salon“, obgleich sie mit anheimelnden deutschen Liebes-Idyllen übermalt ist. Wo hingegen

Laube dem unnachahmlichen Heinrich I., dem er von allen deutschen Dichtern mit Goethe allein die Unsterblichkeit verspricht, auch in welthistorischen Genrebildern nachtritt, wo er die Apotheose des Korsen von Düsseldorf nach Sprottau verlegt und die prüden Engländer in corpore verdammt, da fühlt man doch zu lebhaft, daß man sich auf einer sekundären Gedankenschicht befindet und daß der im ganzen oberflächliche Nachahmer sein Vorbild nicht entfernt zu erreichen vermag*).

In den „modernen Charakteristiken" (2 Bde., 1835) zeigte Laube eine frische Porträtmalerei, sowohl was litterarische als politische Persönlichkeiten betrifft. Gutzkow fädelte die Charaktere in ihren feinsten Beziehungen auseinander und machte aus jedem Charakter ein Säkularbild, das eine bestimmte geistige Bedeutung für das Jahrhundert hatte. Laube dagegen ging mit frischer Unmittelbarkeit zu Werke. Der Breslauer Eßkünstler Karl Schall gelang ihm besser, als der Philosoph Hegel. Charaktere, über denen ein frischer materialistischer Duft schwebte, waren ihm willkommener, als geistig bedeutsame Gestalten, da er nicht in demselben Grade wie Heine das Talent besaß, das Geistige durch die Materie zu zeichnen und mit der Anekdote ein System und eine Gedankenwelt in ihrer Eigentümlichkeit zu beleuchten. Die Charaktere, welche die jungdeutschen Autoren illustrierten, waren fast immer dieselben; wir haben ihre Typen oben ausgeführt. Die Werke eines älteren Lieblings, Heinse, gab Laube mit einer anerkennenden Vorrede heraus (10 Bde., 1838). In der Journalistik war Laube als Redakteur der „Zeitschrift für die elegante Welt" seit 1833 thätig und besonders glücklich in der Erfindung von neuen Moden und neuen Stichwörtern, z. B. des produktiven Liberalismus und der sogenannten deutschen Röcke. Das Moderne drohte sich in seinen Händen zum Modischen zu verflachen und die etwas burschikose Kritik in den Händen seichter Satelliten terroristisch zu werden. Doch Laubes Produktion nahm, seit er sich der Bühne zugewendet, einen neuen Aufschwung, den wir später verfolgen werden.

Wenn Laube die Emanzipation der Sinnlichkeit durch seine Dichtungen durchschimmern ließ, ohne sie weiter theoretisch zu motivieren, so begann dagegen Theodor Mundt aus Potsdam (1808—1861) mit einer ernstgemeinten Doktrin der Fleisches-Emanzipation, allerdings in jener fragmentarischen Einkleidung von Reiseskizzen und Reisenovellen, welche

*) Heinrich Laube hat viele dieser Werke in seinen „Gesammelten Schriften" (15 Bde., 1875—79) aufgenommen, denen er „Erinnerungen" (1810—1840) vorausschickt, die, in munterem Plauderton gehalten, auf die jungdeutsche Epoche und die Gährung der Gemüter in ihr manches interessante Streiflicht fallen lassen.

die erste Form der modernen Litteratur war. Wenn durch die Vermischung des Belletristischen und Wissenschaftlichen bei fast allen jungdeutschen Autoren nicht nur die Grenzen der künstlerischen Gattungen, sondern auch die Grenzen von Kunst und Wissenschaft überhaupt verrückt wurden, wie dies in den meisten geistigen Uebergangs- und Bildungs-Epochen der Fall ist, so ist Mundt der hervorragende Repräsentant dieser Misch-Litteratur, der belletristischen Wissenschaft und der wissenschaftlich angeflogenen Belletristik, indem er ein poetisches Gemüt, eine lebendige Phantasie, den Sinn für blendende Wort- und Gedankenfügungen, ein frisches Interesse für die Erscheinungen der Gegenwart mit einem größeren wissenschaftlichen Ernste, als Laube, und einer aus den Quellen schöpfenden Gelehrsamkeit vereinigt. Wie Steffens und andere Romantiker ist auch Mundt eine Mischnatur von Phantasie und Dialektik, Poesie und Philosophie, aber unter jenen ungünstigen Verhältnissen, welche die organische Gestaltung hemmen, indem sie das eine immer zur Unzeit in das andere hinüberspielen lassen. Man kannte vorher nur Schellingsche Phantasten; Mundt debütierte als Hegelscher Phantast. Nicht bloß die Extravaganz der ungezügelten Phantasie, sondern jede trübe Mischung des Poetischen und Spekulativen ist Phantasterei. Indes wirkte die Zeit läuternd auf die Form der Mundtschen Darstellung, und wenn er auch in der Produktion nichts Hervorragendes leistete, wenn sein Wirken auch mehr in die Breite, als in die Höhe und Tiefe ging, so hat er sich doch durch die regsame und geistvolle Propaganda der modernen Bildung besonders auf dem Gebiete der Aesthetik und Politik unbestreitbare Verdienste erworben. Mundt war von Hause aus der Doktrinär des jungen Deutschlands, ein Doktrinär mit vermittelnden Tendenzen, der den neuen Wein gern in alte Schläuche gießen wollte. Er war zum Vermitteln geboren, eine wesentlich neutrale Natur. Ihn ängstigten die scharfen Gegensätze, die schlagenden Wendungen. Seine gelehrte Vielseitigkeit erschrak vor den Paradoxien eines Börne und Heine, vor diesen ausgangslosen Sackgassen des Gedankens. Ueberall suchte er einen Ausweg, eine Verbindung, selbst durch die unscheinbarste Hintertüre. Aus lauter Angst vor dem Paradoxen wurde er selbst parador in seinen Vermittelungen. Leicht bestimmbar durch persönliche Einflüsse, ohne Schärfe des Denkens, mit einem sympathischen Gemüte, war er im Grunde der einzelnen Erscheinung gegenüber stets kritiklos, und seine Kritik wurde oft durch die äußerlichsten Anregungen diktiert. Der Stil Mundts besitzt einen auffallenden Mangel an Prägnanz bei einer großen Elastizität und Dehnbarkeit und einer imponierenden Wortfülle. Mundt hat über alles eine Menge von Ge-

danken; aber es fehlt meistens der Gedanke, der den Nagel auf den Kopf trifft, der die Sache maßgebend bezeichnet. Sein Denken ist ernst, wohlmeinend, vielseitig, aber durch eine hin- und hergehende Reflexion abgeschwächt. Man muß die Mundtschen Perioden genießen wie Makaroni; es gehört Kunst dazu; denn sonst erstickt man an diesen langgedehnten, in einander verschlungenen Gedanken. Es herrscht bei Mundt eine Verwaschenheit und Pointenlosigkeit in Stil und Inhalt, ein Mangel an Kühnheit und Schlagkraft der Bezeichnung, daß man oft das Gedankenthema vergeblich aus den langatmigen Variationen heraussucht. Alle Arabesken bilden einen Kreis, und die Kreise verschieben sich zu Ellipsen ohne Mittelpunkt. Es sind lauter ovale, keine runden Gedanken; sie sind alle abgeplattet nach den Polen hin. Mundts Art und Weise erinnert an das Träumerische des Mondlichtes, und dennoch glänzt bei ihm nie geistiger Vollmond, sondern er steht immer im ersten oder letzten Viertel. Diese Passivität einer weiblichen Natur war für die poetische Produktion keine geeignete Unterlage. Seine Produktionen haben viele liebenswürdige Seiten, viel Ansprechendes, Inniges und Sinniges, stets humanen Inhalt, stets edle Tendenzen; aber sie wimmeln von Absurditäten, Takt- und Geschmacklosigkeiten, und der Mangel an schöpferischer Kraft bringt oft wider Willen eine Roheit zur Welt oder eine Mißgeburt statt eines Ideals. Laube bleibt bei der größten Lüderlichkeit noch graziös; Mundt wird wüst, schon wo er das Frivole streift. Er feiert den Casanova mit pedantischer Salbung und schildert eheliche Scenen wie Bordellbilder. Weil er schwerfällig ist, wird er überall anstößig.

Den Mittelpunkt seiner jungdeutschen Leistungen bildet die „Madonna, Gespräche mit einer Heiligen“ (1835). Dies ist sein frischestes Werk, eine Mischung von Reisebildern, Novellen, Doktrinen in einem glänzenden, aber oft forcierten Stile, der mit der französischen Manier der blendenden Antithesen kokettiert. Mundt erreicht nicht Laubes kecke Ungeniertheit, er sucht sich zum Leichtsinne zu stimmen; aber sein Leichtsinn bleibt pedantisch. Die lyrische Posthorn-Ouvertüre der „Madonna“ ist eine solche kunstvoll gesetzte Instrumentation des Leichtsinns; aber die rechte Luft, die rechte Stimmung fehlt. Alles leicht Hingeworfene mißglückt dem jungen Autor; er fühlt sich selbst erst behaglich, wo er in eine bestimmte geistige Atmosphäre hineingerät, wo er den festen Boden eines Gedankens unter den Füßen fühlt. Die Novelle, welche der „Madonna“ zu Grunde liegt, besonders die Schicksale der „Weltheiligen“ in Dresden, gehören zu den gelungensten Leistungen des Autors auf diesem Gebiete, indem das Tendenziöse mit dem Psychologischen glücklich verwebt ist. Auch die

Schilderungen des böhmischen Lebens sind anregend und ansprechend. Der Grundgedanke des Werkes ist eine Apotheose des „Fleisches" und der „Sinnlichkeit", die durch eine poetisch-mystische Auffassung des Katholizismus an die christliche Tradition anzuknüpfen sucht, in dem Erscheinen Gottes als Mensch und auf Erden eine Verherrlichung des Menschlichen und Irdischen findet und die „Madonna" als „Weltheilige" dem modernen Kultus des Lebens und der Liebe zueignen will. In Christus hatten sich Gott und Welt mit einem Todeskusse umschlungen, die Einheit des Diesseits und Jenseits war besigelt. „Die Trennung von Fleisch und Geist ist der unsühnbare Selbstmord des menschlichen Bewußtseins." So erklärt Mundt die Askese für eine gottlose Verzerrung des Christentums und die Doktrin von der Wiedereinsetzung des Fleisches, welche von den Saint-Simonisten in flacher und äußerlicher Weise proklamiert worden, schon im Christentum selbst begründet. Das Christentum mit seiner unendlichen Entwickelungsfähigkeit ist Geschichte geworden und tritt jetzt in seine harmonische Bildungsepoche, nachdem es früher eine Religion der Disharmonie gewesen. Durch diese Nüance unterscheidet sich der Mundtsche Madonnenkultus von den andern jungdeutschen Emanzipationstheorien. Von den früheren Schriften Mundts verdienen nur „moderne Lebenswirren" (1834) Erwähnung, während „Madelon" (1832), „das Duett" und „der Basilisk" (1833) mit seiner ans Komische streifenden Motivierung unbedeutend sind. Die „modernen Lebenswirren" Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers" sind eine humoristische Ablagerung der modernen weltbewegenden Ideen in einem Jean Paulschen Gemüte und in kleinstädtischer Fassung. Das Ganze ist eine lyrisch-humoristische Ouvertüre des Zeitgeistes oder vielmehr ein Stimmen der Instrumente vor dem Beginne. Die erste Violine der „Freiheit", die Bratsche des „Fortschritts", die Posaune des „Absoluten" klingen in einzelnen schmetternden Tönen. Es ist ein Buch der Interjektionen. Alles wird personifiziert, angeredet, lyrisch verherrlicht die Zeit, die Philosophie, die Poesie, der Tod, die Zukunft! Ein sentimentales Phantasieren mit leichten novellistischen Anklängen und in fragmentarischer Formlosigkeit geht zwischen diesen feststehenden Begriffen hin und her, ohne sie selbst in dialektische Bewegung zu versetzen.

Der jungdeutschen fashionabeln Reiselust huldigte Mundt in den „Spaziergängen und Weltfahrten" (3 Bde., 1838—1840) und in der „Völkerschau auf Reisen" (1840). Diese Werke haben durch glückliche Auffassung und geistvolle Darstellung einen selbständigen, objektiven Wert, wenn auch eine brillante Subjektivität mit ihren Reflexen die Welt und Erscheinungen in ein reizvolles Licht stellt. Die Litteratur suchte

sich mit dem drängenden Leben der großen Weltstädte zu befreunden, in denen bei der Reibung der Interessen auch die Funken der Ideen am lebhaftesten sprühen und das großartige gesellschaftliche und Volksleben den Reformdrang erzeugt und in neuen Organisationen zu befriedigen sucht. Mundt trägt diesen werdelustigen oder festgewordenen Institutionen volle Rechnung und kritisiert oder verherrlicht diese Schöpfungen oder Plane der praktischen Humanität. Mit Schwärmerei wendet er sich besonders den französischen Frauenerscheinungen zu, welche mit feiner psychologischer Dialektik die bestehenden gesellschaftlichen Institute unterminieren oder ihre zerbröckelnden Atome zu einem neuen festen Baue auf echt menschlicher Basis zusammenzufügen suchen. Seiner Begeisterung für George Sand ist er stets treu geblieben. Alle Schilderungen Mundts sind geistig lebendig von Gedanken getragen; aber ihr geistiges Arom ist nicht so pikant und durchdringend, wie das von Gutzkow; es ist anschmiegend, weich, elegisch duftig. Seine Porträts geben wohl ein klares und lebendiges Gesamtbild, das mit Liebe entworfen und ausgeführt ist; aber der poetische Schmelz ersetzt nicht ganz die fehlende Prägnanz der Physiognomien. Mundt komponiert mit Glück Variationen, aber über gegebene Themata. Er ist ein Virtuose des brillanten Denkens, das über alle Tasten des Stils mit größter Geläufigkeit gebietet; aber man verliert über diesen Läufern und Kadenzen, über diesen wirbelnden Sechzehnteilen und Zweiunddreißigteilen der Reflexion die klaren Grundtöne der Melodie.

Nach diesen ersten jungdeutschen novellistischen und Reiseskizzen sondert sich die litterarische Thätigkeit Mundts in zwei Gruppen, Produktion und wissenschaftliche Leistungen. Eine wesentlich neue Entwickelungsepoche hat er nicht durchgemacht, die Grenzen eines verdienstlichen juste-milieu nicht überschritten. Seine Romane leiden an einer gestaltungsunfähigen Reflexion; ihre Grundidee ist nicht plastisch ausgearbeitet, sondern nur in den Arabesken der Reflexion deutlich ausgesprochen. Sie geht nicht auf in der Handlung, sondern parallel neben ihr her. Den Gestalten fehlt der Lebensnerv, sie sind Marionetten des Gedankens. Die Einkleidung aber ist geistreich, liebenswürdig, brillant und oft von moderner Bedeutung; der Stil elegant, fashionabel, geschmeidig, aber ohne durchgreifende Kraft. Die wissenschaftlichen Schriften Mundts zeichnen sich weder durch neuen, originellen Inhalt, noch durch systematische Architektonik aus; sie gehören der Popularwissenschaft an, die sie indes mit höheren Ideen befruchten und in ein glänzendes stilistisches Gewand kleiden. In der Entwickelung eines gegebenen politischen Systems, in der Charakteristik einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit war er noch am glücklichsten, wie es sein Werk

über „Machiavelli“ (1851) beweist. Auch die „Geschichte der Litteratur der Gegenwart“ (1842) bietet einzelne geistvolle Darstellungen, wenn sie auch sehr ungleich ausgearbeitet und keineswegs unparteiisch ist. Die Art und Weise der Auffassung ist nicht durchgreifend, die Entwickelungsstufen der Litteratur treten nicht mit Präzision hervor; aber einzelne bedeutsame Erscheinungen werden mit Wärme und Begeisterung analysiert, und die Sympathie, welche oft die Kritik vertreten muß, findet stets einen volltönenden Ausdruck. „Die Götterwelt der alten Völker“ (1846), die „Dramaturgie“ (2 Bde., 1847), „die Staatsberedsamkeit der neuen Völker“ (1848) sind Schriften zum Bildungsbedarf des Publikums, welche den Stoff gewandt gruppieren, aber die Eleganz des Ausdruckes oft durch die Oberflächlichkeit des Inhalts in Schatten stellen. Wo Mundt größere wissenschaftliche Anläufe nimmt, wie in der „Aesthetik“ (1845) und der „Geschichte der Gesellschaft“ (1844), da fehlt alles imponierende und organisatorische Denken, alle Bestimmtheit des Ausdrucks; die Reflexion verläuft sich in eine kokette Schönrednerei, und statt einer Arbeit des Gedankens sehen wir nur ein Gedankenspiel mit den schillernden Seifenblasen der Phrase. Sehr thätig war Mundt in der Journalistik und Publizistik. 1835 gab er den „Zodiakus“ heraus, 1836—1838 die „Dioskuren“, 1840 den „Piloten“, 1837—1838 das Taschenbuch: „Delphin“. Er suchte dem Journalismus eine wissenschaftliche Färbung und größeren Ernst zu geben und anerkannte Notabilitäten der Wissenschaft in die Interessen der jüngeren litterarischen Kreise zu ziehen. Hier wie in seinen publizistischen Versuchen, von denen wir nächst zahlreichen Flugschriften besonders die „Geschichte der deutschen Stände“ (1853) erwähnen, und die alle einen sozialistisch gefärbten Liberalismus mit mancherlei Dämpfern und Hinterthüren vertreten, hat Mundt indes wenig neue Gedankenmünze geprägt, sondern nur die alte in Kurs gesetzt. Er ist weder Fabrikant, noch Großhändler, nur ein kulanter Agent der Ideen.

Weniger glücklich sind die Erfolge dieser Agentur auf poetischem Gebiete. Mundts ganze Produktion ist ohne innere Nötigung. Er hat als gebildeter Kopf gute, glückliche Einfälle, die er dann in Abhandlungen oder Romanen zu verwerten sucht. Doch fehlt ihm überall die Gabe zu überzeugen, die dem Dichter so nötig ist wie dem Denker. Wir bezweifeln seine Charaktere, seine Motive, seine Situationen. Es ist möglich, daß sie richtig sind; auch konnte alles ungefähr so oder ähnlich sich begeben. Doch das Werk eines Dichters duldet keine Fragezeichen; seine Gestalten

sind bewältigend; sie gehen organisch aus einem geheimnisvollen Quellpunkte des Lebens hervor.

Mundts großer historischer Roman „Thomas Münzer“ (3 Bde., 1841) ist der sprechendste Beweis für diese Halbheit der Schöpfungskraft. Die Figuren sind aus der Geschichte bona fide aufgenommen und entweder chronikenhaft und dürftig hingestellt oder in ein Netz anspruchsvoller Reflexionen eingefangen. Die Geschichte giebt dem Autor, der aus ihr schöpft, eine bestimmte Gestaltung der Charaktere und Verknüpfung der Begebenheiten; doch der Dichter muß diese äußere Wahrscheinlichkeit und Glaublichkeit in eine innere verwandeln; ohne diese Wiedergeburt der Geschichte im poetischen Geiste haben wir es mit keinem Kunstwerke zu thun. Wir finden im Mundtschen „Thomas Münzer“ mehr Talent zur Geschichtsschreibung, als zur Dichtung. Daß uns glückliche Schilderungen und geistvolle Reflexionen begegnen, kann uns über die epische Langeweile, ein Produkt der dichterischen Energielosigkeit, nicht trösten. „Mendoza, der Vater der Schelme“ (2 Bde., 1847) ist noch unbedeutender. Dagegen tritt der Roman: „die Matadore“ (2 Bde., 1850) mit der Prätension auf, das moderne Heldentum zu zeichnen. Der Grundgedanke des Werkes ist, daß es heutzutage keine Helden mehr giebt, sondern nur Matadore, d. h. primi inter pares. Allein die dichterische Verwirklichung dieses Gedankens fehlt. Die Illustration einer großen Zahl öffentlicher Charaktere bietet wohl glückliche Randbilder, kann aber den schwächlichen Nerv der Handlung nicht beleben. Der Mundtsche Arabeskengeist wuchert in glücklichen Reflexionen, Einfällen, Schilderungen; aber die Handlung selbst und die darin auftretenden Charaktere fesseln nicht. Der Humor verunglückt oft und wird burlesk oder fade; Einzelnheiten, die ans Frivole streifen, sind von unglaublicher Roheit und Taktlosigkeit. Viel ansprechender ist der kleine Roman „Carmela oder die Wiedertaufe“ (1844), in welchem es dem Dichter gelungen ist, Bild und Idee künstlerisch zu verknüpfen. Der lokale Hintergrund des Berliner Lebens mit seinen eigentümlichen Erscheinungen, dem geistig strebsamen Handwerkerstande und den ästhetisch angeflogenen und überbildeten Kreisen lag dem Autor nahe, und er konnte sein frisches Talent der Auffassung bei diesem Stoffe verwerten. Ebenso nahe lag seinem Streben der Humanitätsgedanke und gab ihm im ganzen eine Bedeutung, die sich nur sehr gebrochen in der einzelnen Leistung reflektierte. Hier stellte er nur die Wiedertaufe durch die Humanität, eine giltige Formel für die Reformbestrebungen des Jahrhunderts, der engherzigen Wiedertaufe der Sektierer

gegenüber und verwebte den Gedanken lebendig in die spannenden Begebenheiten des Romans.

Mundts spätere französische Revolutionsromane: „Mirabeau“ (4 Bde., 1858) und „Robespierre“ (3 Bde., 1859) gehören derselben Mischgattung an, welche in etwas roherer Form und keckerer Färbung Mundts Gattin, Louise Mühlbach, mit glänzendem Erfolg gepflegt hat, einer Gattung, welche die beiden Faktoren, Belehrung und Unterhaltung, in äußerlicher und unkünstlerischer Weise verbindet. Die neuerdings grassierende Nützlichkeitstheorie macht diese Gattung besonders beliebt, indem das Publikum nach der Lektüre derartiger Werke nicht bloß einer zerstreuenden Beschäftigung gehuldigt zu haben glaubt, sondern auch eine gewisse Summe positiver Kenntnisse nach müheloser Aneignung miteinkassiert. Mundts „Mirabeau“ und „Robespierre“ geben zusammengefaßt ein durchaus anschauliches Gemälde der französischen Revolution, deren Energie mit dem Sturze Robespierres gebrochen war. Diese Werke sind weder Biographien und pragmatische Geschichtswerke noch historische Romane und poetische Schöpfungen — sie sind eine bequeme Mischform für eine weniger schöpferische, als geistvoll reflektierende Begabung, die hier mit Leichtigkeit Porträts, Charakteristiken, Kritiken, Anekdoten, Genrebilder, Debatten, Dialoge, Monologe und politische Betrachtungen an einen Faden reihen kann. Es sind die disjecta membra der jungdeutschen Muse, welche dem veränderten Geschmacke der Zeit huldigt und das fragmentarische Ragout nicht wie früher auf offener Schüssel zur Schau trägt, sondern für den Topf einen Deckel zu finden weiß. Mundt hat für diese Werke eingehende Studien gemacht — und so fehlt es ihnen nicht an mancher pikanten, neuen Einzelnheit, an manchem glücklichen Schlaglicht historischer Auffassung, an mancher überraschenden Motivierung. Doch das meiste mutet uns bekannt an und ist in unseren zahlreichen Revolutionsdramen zum Teil mit größerer Energie zur Anschauung und Darstellung gebracht worden, so wie vieles Anekdotische in Oettingers Novelle: „Ein Dolch“ bereits aus den Quellen zusammengetragen ist.

Interessanter erschien die außerordentlich betriebsame Thätigkeit Mundts, mit welcher er zum Teil in die alte Bahn seiner Spaziergänge und Weltfahrten einlenkte und in zahlreichen Schriften dem letzten Jahrzehnt und seinen Entwickelungen den Spiegel vorhielt. Wie diesem Jahrzehnt der dritte Napoleon sein charakteristisches Gepräge aufgedrückt: so ist er auch der Held und Mittelpunkt all dieser Reisebilder, fliegenden Blätter, historischen Skizzen, welche Mundt in letzter Zeit veröffentlicht hat. Keinem anderen deutschen Schriftsteller verdanken wir so gründliche Studien des

neuen Napoleonischen Kaiserreichs, seiner äußeren Politik, wie seiner inneren gesellschaftlichen Zustände. Wenn auch nicht so rasch wie John Russel, der Times-Korrespondent, ist doch auch Theodor Mundt mit seiner Studienmappe stets dem geschichtlichen Ereignis auf den Fersen. Ja oft eilt er ihm voraus, um das Terrain aufzunehmen, welches sich die Weltgeschichte zur nächsten Schaubühne erwählt. Als die verbündeten Heere die Burg des weißen Felsens am schwarzen Meere umlagerten, da erschien Mundts: „der Kampf um das schwarze Meer“ (1855) und „Krim Girai, ein Bundesgenosse Friedrich des Großen“ (1855); als neuerdings Italien der Schauplatz noch fortdauernder Umwälzungen und eines großen Krieges geworden, da erschienen die „Italienischen Skizzen“ (4 Bde., 1858—60), in denen zum erstenmale Italien aus der bloß ästhetischen Beleuchtung herausgerückt und in seiner politischen Physiognomie glänzend dargestellt wurde. Einzelne Porträts, wie die von Papst Pius, Victor Emanuel, Cavour, Manzini, Garibaldi, gehören zu den gelungensten Brustbildern von Zeitgenossen und zeichnen sich gleichmäßig durch warmes Kolorit und geistvolle Auffassung aus. Das Italien der Vergangenheit war sattsam von unsern Touristen ausgebeutet; hier tritt das Italien der Gegenwart im vollsten Tageslichte vor uns hin. Man hatte dies Italien über den Altertümern Roms und den unterirdischen Herrlichkeiten Pompejis und Herkulanums vergessen; es mußte erst aus dem antiquarischen Schutt herausgegraben werden, mit dem unsere Reisebeschreiber es verschüttet! Nun sind wir erstaunt über die Fülle modernen Lebens und bedeutsamer Gestalten, die es enthält; seine patriotischen Kämpfe erscheinen in ganz anderem Licht, als im phantastischen der Räuberromantik, in welchem sie bisher gesehen worden. Auch in stilistischer Hinsicht dürfen diese Produktionen Mundts zu seinen besten Werken gerechnet werden. Nicht minder wichtig sind seine Pariser Kulturbilder, in denen er das Cäsarentum bei sich zu Hause aufsucht, nachdem er seinen diplomatisch-kriegerischen Rösselsprung auf den beiden Schachbrettern seiner auswärtigen Politik, dem Orient und Italien, über alle Felder verfolgt hat! Die „Pariser Skizzen“ (2 Bde., 1857) und „Paris und Louis Napoleon“ (2 Bde., 1858) charakterisieren das Cäsarentum in Bezug auf seinen inneren Haushalt und auf sein Verhältnis zu den politischen Parteien, zu Kunst und Wissenschaft und schildern die eigentümliche Physiognomie der Weltstadt, welche die neue Aera ihr aufgeprägt hat. Wenn auch Mundt der Schärfe eines Juvenalis und Persius ermangelt, um die innere Verderbnis und Fäulnis des neurömischen Kaisertums zu schildern; so sind doch seine Bilder aus der Pariser Gesellschaft von graziöser Lebendigkeit;

die Frauenflora tritt in den verschiedenen Klassen, welche das neue System der Pariser Sittlichkeit und der modische Lebensstil geschaffen, anschaulich vor uns hin, und über all den Genrebildern, welche das Piedestal seiner Statue bekleiden, erhebt sich das Denkbild des Cäsars selbst in finsterer Haltung und mit dem dämonischen Gepräge seiner Züge, in denen fatalistische Apathie, Machiavellis Verschlossenheit und Schlauheit und mit vulkanischer Plötzlichkeit aufblitzende Thatkraft gleichmäßigen Ausdruck finden.

Nicht zum bundestäglichen „jungen Deutschland", aber ganz in den Ideenkreis dieser Richtung gehören die Autoren Gustav Kühne, Herrmann Marggraff, Alexander Jung, Ernst Willkomm und die jungdeutschen Nachzügler Jean Charles (Braun von Braunthal), Ludwig Starklof u. a. Gustav Kühne aus Magdeburg (geb. 1806), eine Reflexionsnatur wie Theodor Mundt, aber von größerer Feinheit und Gestaltungskraft, debütierte mit einem Romane: „Eine Quarantaine im Irrenhause" (1835), in welchem eine kühne, Himmel und Erde durcheinander wirbelnde Spekulation ihre Stüdien in einem Irrenhause macht. Die Tiecksche Muse hatte mit ihrem ironischen Lächeln die Vernunft der Vernünftigen in Zweifel gezogen und aus dem Leben einen allgemeinen Maskenscherz der Tollheit gemacht. Die wirkliche Verrücktheit der einzelnen schien nur die zum Durchbruche gekommene Tollheit aller zu sein. Seitdem wurde das Narrenhaus eine beliebte Station poetischer Entwickelungen. Der ironische Grundgedanke Tiecks spielt auch in die Kühnesche Novelle mit hinein; aber im ganzen liegt ihr ein Ernst der Gesinnung zu Grunde, der sich an bedeutsame Probleme wagt und besonders die Kontraste des Idealismus und Materialismus darstellt. Die Reflexion Kühnes erhebt sich oft zum wissenschaftlichen Ernste des Denkens und verschmäht auch nicht die Ausdrücke der Seele. Die Skepsis begnügt sich nicht mit Fragezeichen, sondern sucht eingehende Befriedigung. Die sozialen Probleme spielen nur mit hinein; es handelt sich meistens um die Urfragen des Gedankens. Die novellistische Grundlage ist unbedeutend, der Stil aber glänzend, bilderreich bis zur Ueppigkeit und oft von anmutiger, elegischer Färbung. Diese elegische Färbung, der wehmütige Schimmer eines weichen Gemütes, herrscht auch in Kühnes Zeit-Daguerreotypen, von denen wir „Weibliche und männliche Charaktere" (2 Bde., 1838), „Porträts und Silhouetten" (2 Bde., 1843) und „Deutsche Männer und Frauen" (1851) hervorheben.

Auch Kühne hatte als Silhouetteur charakteristischer Persönlichkeiten nicht die Schärfe Gutzkows; er drückt seine Gestalten mehr in das weiche Wachs des Gemütes. Es sind zierlich geformte Gemmen. Die Apotheose

wird oft lyrisch und dithyrambisch; die Reflexion geht in der Regel ins Breite. Doch ein lebendiger, charaktervoller, den Interessen der Zeit eifrig hingegebener Geist, voll Ernst und Würde und Schwung, ein glänzender Stil, der nur hin und wieder ans Pretiöse anklingt, geben diesen Porträts Kühnes einen eigentümlichen Reiz. Von allen jungdeutschen Autoren steht er am meisten auf dem Kothurn; aber er repräsentiert ihn mit Grazie, die Emanzipation wird bei ihm zu einer Frage des Gemüts.

Daß er poetische Gestaltungskraft besitzt, beweisen weniger seine Dramen „Friedrich III.", „Isaura" und die Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius", als seine Versuche auf dem Gebiete des historischen Romans, die „Klosternovellen" (2 Bde., 1838) und „die Rebellen von Irland" (3 Bde., 1840). Wohl stört auch hier oft die zu weit ausgesponnene Reflexion; aber sie ist nicht so leicht wie bei Mundt; sie hat mehr individualisierende Kraft und ist den Charakteren und Situationen angemessen. In den „Klosternovellen" ist das historische Kolorit glänzend und treu, die Geschichte in ihren großen Gesichtspunkten würdig aufgefaßt und dargestellt. Die objektive Haltung läßt indes die Ader des geschichtlichen Fortschritts und des modernen Gedankens nur leise erzittern. In „den Rebellen von Irland" entrollt der Dichter ein Gemälde dieses Landes und Volkes in einer bedeutsamen geschichtlichen Epoche. Die Bilder des Elends, die Scenen der Agitation, die hervorragenden öffentlichen Charaktere sind mit Schwung und Treue geschildert; die Prinzipien, um die es sich handelt, treten in ihrer geistigen Macht und Bedeutung hervor. Kühne besitzt ebenso viel Pathos wie Dialektik, und deshalb fühlt er sich gerade auf den ideellen Höhen der geschichtlichen Bewegung am meisten heimisch. Dagegen fällt das Naive ganz aus dem Bereiche seiner schöpferischen Kraft heraus. Seine Naturkinder haben etwas Unnatürliches; ihr phantastischer Garderobenwechsel wirkt ermüdend. Ueberhaupt verlieren sich die Wellenschläge des individuellen Geschicks im Sturme der allgemeinen geschichtlichen Bewegung. Kühne versteht es nicht, für seine erfundenen Gestalten und ihr Privatgeschick zu interessieren. Doch dafür entschädigt die glückliche Auffassung der geschichtlichen Charaktere, die bunte Mannigfaltigkeit oft mit Byronschem Schwunge skizzierter Ereignisse, die ganze elegische Natur- und Volkspoesie des „grünen Erin".

Das Drama, welches Kühne auf der historischen Grundlage und den Erfindungen seines Romans aufgebaut, „die Verschwörung von Dublin" (1856), verleugnet den novellistischen Ursprung nicht. Die Scenen ermangeln der dramatischen Pointierung, und der Dialog verläuft oft in die Debatte. Auch ist die Neigung Castlereaghs zu Pamela zu innerlich

und blaß gehalten und überdies ohne tiefere Beziehung zum politischen Konflikt, in welchem der Held Fitzgerald untergeht.

Bedeutender noch als „die Rebellen von Irland" ist der Roman: „die Freimaurer", eine Familiengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert (1854) welche uns, wie der Verfasser selbst sagt, einen Blick hinter die Kulissen der Weltgeschichte verstattet und uns im kleinen hilft die großen Aktionen ergänzen, die Vorarbeiten begreifen, welche am Ende des vorigen Jahrhunderts den gesamten Umsturz unserer Gefühle und Meinungen, unserer Staaten und Religionen hervorriefen. Die Helden sind „Ritter vom Geiste" aus dem vorigen Jahrhundert, und wir befinden uns im Mittelpunkte jener Konflikte des Glaubens und der Meinung, aus denen die Sehnsucht nach einer menschheitlichen Verbrüderung ausging und sich in der Form mystischer Geheimbündnisse ausprägte. Das Werk Kühnes hat einen gedanklichen Mittelpunkt und eine entsprechende Gliederung. Seine Tendenz ist die Verherrlichung der Toleranz, nicht im Sinne einer bloß äußerlichen Duldung, sondern im Sinne jener religiösen Stimmung, welche sich als die innere Einheit aller konfessionellen Unterschiede fühlt. Aus ihrer einseitigen Beschränktheit hinaus drängt ein geheimer Zug des Gemütes, auch den Gegensatz in sich aufzunehmen. Der in protestantischen Grundsätzen erzogene Joseph empfindet eine Hinneigung zum Katholizismus, sein katholisch erzogener Halbbruder Saverio sehnt sich umgekehrt nach protestantischer Freiheit. Der Vater, Graf Giuseppe della Torre, ein Katholik, der sich zuerst mit der Waldenserin Mormona und dann mit Justine, der somnambulen Tochter des deutschen protestantischen Reichsgrafen vermählt, vertritt, dem strengen kirchlichen Glauben entfliehend, dem seine Mormona zum Opfer fiel, und mit der weltmännischen Freiheit des Jesuitismus sich an allen Bestrebungen des Maurertums beteiligend, auf das lebendigste diesen Drang, die Unterschiede des Glaubens zu überwinden.

Die Selbstbiographien des Grafen della Torre und seiner beiden Söhne bilden nun die Form, in welcher uns der reiche kulturgeschichtliche Inhalt überliefert wird. Alles, was von geheimbündnerischen, reformatorischen, menschheitlichen Tendenzen im vorigen Jahrhundert lebendig war, zugleich mit den Gegensätzen der Konfessionen, zu denen noch das Judentum und die Sekte der Waldenser hinzutritt, findet in unserem Romane einen Platz, geistvolle Würdigung und lebendige Darstellung. Das Maurerwesen, die Rosenkreuzerei, der Mesmerismus werden uns in teils spannenden, teils erheiternden Situationen vorgeführt; Persönlichkeiten wie Lavater, Graf Saint-Germain, Wieland und eine große Zahl von Helden der damaligen

katholischen Welt treten lebendig vor uns hin. In poetischer Hinsicht verdient besonders das Charakterbild der naturfrischen und gemütvollen Mormona, wie die Charakteristik des Reichsgrafen, einer Figur von altem Schrot und Korn, hervorgehoben zu werden. Der Stil, in welchem besonders der alte della Torre sein Leben beschreibt, ist echter, gedrungener Memoirenstil. Trotz aller dieser Vorzüge vermissen wir doch in dem Romane die künstlerische Energie, welche die geistvollen kulturgeschichtlichen Bilder mit der eigentlich poetischen Handlung zu spannender Einheit vermählt. Und wenn das Werk sich auch durch den Grundgedanken über unsere gewöhnlichen Memoirenromane erhebt: so hängt es doch wieder durch diesen Mangel mit ihnen zusammen.

Mit dem Nebentitel seines letzten Werkes die „Klosternovellen" knüpfte Gustav Kühne wieder an seine Erstlingsproduktion an: „Wittenberg und Rom" Klosternovellen aus Luthers Zeit (3 Bde., 1877). Dies Werk ist wesentlich kulturgeschichtlichen Inhaltes und erinnert hierin an Gustav Freytags „Markus König" und Karl Gutzkows „Hohenschwangau"; es ist wie diese Romane eine Darstellung des Reformationszeitalters; doch tritt die Gestalt des Reformators selbst hier bedeutsamer hervor, als in jenen, der Stil ist maßvoll und schön; aber die freie Erfindung, die meistens an die Gestalten getaufter Juden und Jüdinnen anknüpft, wird in den Hintergrund gedrängt durch die Fülle des Geschichtlichen, dessen stoffartiges Interesse vorwiegt. Das Werk ist eine Mischung von Novellencyklus und Roman.

Am anerkennenswertesten ist Kühnes journalistische Thätigkeit, die er wie Herrmann Marggraff und Alexander Jung von der jungdeutschen Epoche bis in die neueste Zeit hinein fortgesetzt. Diese geistigen Kräfte übten eine ehrenvolle Propaganda der modernen Bildung, eine Kritik von sittlichem Fonds und vielseitigen Gesichtspunkten, die sich in den verschiedensten Organen und auch in eigenen litterarhistorischen Werken aussprach. Sie ging mit Liebe auf alle neuauftauchenden poetischen Erscheinungen ein, in denen sich der jungdeutsche Schöpfungsdrang zu immer festeren Formen krystallisierte. Kühnes Kritik, deren Organ länger als ein Jahrzehnt die „Europa" war, ist fein, unparteiisch, oft dithyrambisch in der Anerkennung, ohne jeden grämlichen und superklugen Zug. Sie wußte stets bestimmte Physiognomien aufzufassen und hatte ebenso viele Sympathien mit der genialen, dramatischen Dialektik der Schüler Grabbes, wie mit den Bestrebungen der Volks- und Dorfpoeten. Ueberall ging sie auf den geistigen und sittlichen Kern, mit Vorliebe für die Eleganz der Form, welche sie selbst stets bewahrte. Ein Gesamtbild von Kühnes litterarischem

Wirken, in welchem auch eine gedankenreiche Lyrik nicht fehlt, gaben uns seine „Gesammelten Schriften“ (10 Bde., 1862), unter denen namentlich die vier Bände „deutscher Charaktere“ (1864—66) der edlen Gesinnung des Autors ein rühmliches Zeugnis ausstellen und durch ihre über die Analyse vorherrschende Beredsamkeit den deutschen großen Männern würdige Monumente in schwunghaftem Stil setzen.

Herrmann Marggraff (1809—1864), als Dramatiker durch sein „Täubchen von Amsterdam“ bekannt, dessen geschickte Komposition durch eine etwas matte Ausführung in Schatten gestellt wurde, debütierte mit zwei litterarhistorisch-kritischen Schriften: „Bücher und Menschen“ (2 Bde.), „Deutschlands jüngste Kultur- und Litteraturepoche“ (1838), von denen die letztere durch bedeutsame Gesichtspunkte, welche die gesamte geistige und Lebensentwickelung zusammenfassen, durch eine glänzende Beweglichkeit des Stils und durch große Unbefangenheit in der kritischen Würdigung für die Geschichte des jungen Deutschland und der Genesis des modernen Elements einen dauernden Wert beanspruchen können. Seiner späteren ausgebreiteten kritischen Thätigkeit, die sich zu immer größerer Ruhe abklärte und besonders für die Vermittelung der englischen und deutschen Litteratur wirkte, muß man die größte Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit nachrühmen, und die „Blätter für litterarische Unterhaltung“ haben unter seiner Redaktion — ihren Ruhm, das Hauptorgan deutscher Kritik zu sein und die Bestrebungen des deutschen Geistes auf allen Gebieten der Nationallitteratur abzuspiegeln, noch vermehrt. Wie Marggraff in seiner Kritik stets das volkstümliche Element und besonders die Entwickelung der humoristischen Litteratur im Auge behielt: so hat er selbst bis in die neueste Zeit hinein sich produktiv gerade auf diesem Felde hervorgethan. Wir erwähnen besonders seine Münchhauseniade: „Fritz Beutel“ (1856), in welcher er den Humbug und Schwindel der jüngsten Zeit in burlesker Weise durch einen orbis pictus der buntscheckigsten Bilder darstellt. Sein Held erlebt zu Land und See, im stillen Ozean und am Nordpol, in Zentralafrika und in den Vereinigten Staaten, vor Constantine und Sebastopol die unglaublichsten Abenteuer, die uns vom Verfasser in vollkommen naiver Weise dargestellt werden. Beutel gründet z. B. eine neue Dynastie auf einer einsamen Insel, entdeckt den Nordpol, ein ganz kleines unscheinbares Ding, an welchem er mit den Stahlzwecken an seinen Schuhen hängen bleibt, ebenso wie er seinen Feuerstahl und sein Messer dort läßt, ist in die Hofintriguen des Königreiches Macomaco verflochten, raucht den Kaiser von China im Opium-Kollegium zu Boden, wird Dalai-Lama, erstürmt Sebastopol und dergl. m. Alle diese Bambocciaden haben

zwar einen derb possenhaften Charakter und erinnern an den Weltumsegler wider Willen; dennoch sind es nicht beliebige Karnevalsbilder; sondern es liegt ihnen der tiefere Zweck zu Grunde, den Riesenhumbug, der, wenn auch nicht auf Fritz Beutelschen Gummibahnen, doch auf überländischen und unterseeischen Telegraphendrähten die ganze Welt umspannt, in volkstümlicher Weise zu persiflieren. Auch von Marggraffs „Gedichten" (1857), einer Sammlung, in welche eine Auswahl seiner Erstlingsversuche (1830) mit aufgenommen worden, müssen wir den humoristischen und volkstümlich gehaltenen den Vorzug geben. In „Claus Störtebecker" z. B. herrscht ein kräftig gesunder, überaus kecker Ton, der selbst das Gespenstige der Sage mit Jovialität behandelt. Ebenso hat das „Lied vom Palmerston" Färbung und Tempo eines politischen Rundgesanges, während einzelne Balladen sich durch ein brennendes exotisches Kolorit auszeichnen.

Mit mehr philosophischer Schwere, mit Schellingscher Begeisterung erfaßte das Moderne Alexander Jung aus Königsberg (geb. 1799), ein Autor, der mit edelstem Streben in halbmystischen Dithyramben einen neuen Magus aus Norden repräsentiert. Eine schwunghafte Naturandacht, eine liebenswürdige Hingabe an bedeutende Erscheinungen der Litteratur, der lebendige Glauben an die Fortentwickelung der Gesellschaft im humanen Sinne zeichnen die Schriften Jungs aus. In diesen Kreis gehören besonders seine „Vorlesungen über die moderne Litteratur der Deutschen" (1842) und seine „Charaktere, Charakteristiken und vermischte Schriften" (2 Bde., 1848). Ein hin und wieder allzu volltönender und salbungsvoller Ton zog dem Schriftsteller viele Angriffe von seiten des junghegelschen Radikalismus zu. Dennoch vertrat Jung als Redakteur des „Königsberger Litteraturblattes", als äußerster nordöstlicher Vorposten des jungdeutschen Geistes, einen tüchtigen Standpunkt, der, von persönlichen Interessen unberührt, nur vom Ernste der Ueberzeugung bestimmt wurde. Das seit 1840 in Königsberg auftauchende politische Volksleben fand in ihm einen enthusiastischen Beobachter, der sich in jede einzelne Erscheinung mit der ganzen Wucht seines Idealismus versenkte. Als kulturhistorische Beiträge werden diese Schriften, unter denen sich „Königsberg und die Königsberger" (1846) auszeichnet, durch die weihevolle Stimmung, die sie hervorriefen, und durch glückliche Sittenmalerei immer willkommen bleiben. Die Novelle Jungs: „der Bettler von St. James" (1850) geht auch in sozialistischen Tendenzen auf und ist glücklicher in poetischen Stimmungen, als in poetischen Schilderungen. Bedeutender ist sein Roman: „Rosmarin" (5 Bde., 1862), der, weil es ihm an den Kunstgriffen spannender Romantechnik fehlt, bei weitem nicht

die verdiente Anerkennung gefunden hat. Es ist ein Werk voll autobiographischer Geständnisse, so z. B. wenn Rosmarin, der Kandidat, bei seiner Probepredigt auf der Kanzel aus Ueberfülle des Empfindens und Gedankenzudrangs nicht zu reden vermag. Es soll dies das selbsterlebte Geschick des Verfassers gewesen sein, das ihn der Theologie untreu machte und der schönen Litteratur in die Arme führte. Wie Jean Paul in seinen Romanen, verweilt auch Alexander Jung mit besonderer Vorliebe bei der Darstellung der Kindheit und Jugend seines Helden, die er mit der sanften Beleuchtung wehmütiger Erinnerungen verklärt. Dabei enthalten diese Abschnitte glänzende Schilderungen z. B. diejenigen des großen französischen Heeres auf seinem Zuge nach Rußland. Auch der englische Volkscharakter und das englische Leben sind mit scharfer Beobachtung dargestellt, wie überhaupt das Werk eine Fülle geistreicher Gedanken über das geistige Leben und die Litteratur enthält und eine so gemütvolle und tiefe Auffassung wichtiger Lebensfragen, wie wir sie in unseren realistischen Modewerken vergebens suchen würden. Alexander Jungs Roman „Darwin" (2 Bde., 1873) ist eine jeder Handlung entbehrende Kette von Reflexionen, welche sich gegen den Darwinismus und die Schopenhauersche Philosophie kehren. Bei allem geistreichen Detail fehlt dem Roman jedes Rückgrat greifbarer Handlung. Ueber die wichtigsten Fragen des Jahrhunderts erging sich Jung in einem Werk über „Goethes Wanderjahre" (1854), während sein liebenswürdigstes Werk: „das Geheimnis der Lebenskunst, ein Wanderbuch für alle Freunde des Nachdenkens und der Erhebung" (1858, 2 Tle.), den Idealismus seiner Weltanschauung, im Gegensatze zu herrschenden Richtungen des Tages, auf das schärfste ausprägt. Einzelne Rezepte im Sinne der Makrobiotik und Gastrosophie würde man in dem Werke vergebens suchen, wenn es gleich nicht an geistvollen Beobachtungen, Ratschlägen und Bemerkungen fehlt; dagegen wird hier auf geistigem Boden eine höhere Rhythmik des Lebens gelehrt, deren Harmonie im Einklang steht mit der Harmonie der Natur und des ganzen Weltalls. Die theologischen Exkurse und kosmischen Schwärmereien des Autors sind zwar nicht im modernen Geschmack; dennoch gehören sie notwendig zu seinem Charakterbilde. Die gleiche Gesinnung atmet die neueste Schrift: „Moderne Zustände" (1880); der Autor nimmt oft den Ton des Satirikers, oft den des Strafpredigers an und geißelt die Auswüchse unserer sozialen und litterarischen Zustände vom Standpunkte des ästhetischen und sittlichen Idealismus.

Weniger bedeutend als diese kritischen Apostel der jüngeren Richtung waren ihre produzierenden Epigonen, die ihre Einseitigkeiten auf die Spitze trieben und durch ästhetische Formlosigkeit und sittliche Haltlosigkeit in die

Romantik, aber ohne ihre Berechtigung und Poesie, zurückfielen. So zog der jungdeutsche Komet einen langen belletristischen Dunstschweif nach sich, der über ein Dezennium fortnebelte. Diese Erscheinungen erinnerten in ihrer grellen Beleuchtung an die Schöpfungen der neufranzösischen Romantik. Ernst Willkomms „Europamüden“ (2 Bde., 1838) zeigten zuerst die Karikatur und das Extrem des jungen Deutschlands. Da war die Zerrissenheit und Weltmüdigkeit auf die Spitze getrieben. Alle diese Helden, welche das Leben in nüchterner Zwecklosigkeit angähnte, die ihre eigene Nichtsnutzigkeit zu einer Verschuldung des Weltgeistes machen wollten, waren die Bajazzos des Weltschmerzes. Die jungdeutsche Anklage der Institutionen ließ hier ihre Achilleusferse sehen. Waren nicht alle jungdeutschen Helden, wie diese überreizten und verbrecherischen Tollhäusler Willkomms, nur von subjektivem Wahn und Dünkel berauscht? Bewegte sich nicht die Welt in erhabener Sicherheit und Notwendigkeit fort, während unklare Träume der Reform nur in jugendlich hastigen Köpfen gährten? Und trug dies Extrem der Darstellung, diese exzentrische Verworrenheit, dies „Kolossale“ im Denken und Empfinden, dies Unsittliche im Leben und Handeln, dieser hochaufgebauschte Stil mit den schmächtigen Gedanken nicht bei aller Uebertreibung doch den jungdeutschen Typus? Die Frage mußte aufgeworfen werden; ihre Beantwortung hatte den Fortgang der Litteratur zu maßvollerem Inhalt und künstlerischer Form zur Folge. Willkomm selbst beschränkte bereits in seinem nächsten und besten Werke: „Lord Byron, ein Dichterleben“ (3 Bde., 1839), diese krankhaften Ausschweifungen und gab ein Bild der modernen Zerrissenheit. Wenn er indessen auch später treffliche Skizzen aus dem Volksleben schrieb, wie z. B. „Grenzer, Narren und Lotsen“ (3 Bde., 1842), so störte doch in seinen größeren Produktionen eine unleugbare Trivialität und Nüchternheit, ein matter Realismus, der um so auffallender hervortrat, wenn er sich, wie im „Traumdeuter“ (1840), an Stoffe von mystischer Tiefe wagte. Weder den historischen Stoff im „Wallenstein“ (4 Bde., 1844), noch die sozialistische Tendenz in „Eisen, Gold und Geist“ (3 Bde., 1843) und „Weiße Sklaven“ (5 Bde., 1845) wußte er künstlerisch zu beherrschen und in eine ideale Sphäre zu erheben, wenn er ihnen auch einzelne ansprechende Seiten abgewann. Die letzten Romane Willkomms erheben sich indes nicht unbedeutend über das Niveau der früheren; wir werden bei Besprechung der modernen Handelsromane auf dieselben zurückkommen.

Eine ähnliche verwilderte Genialität, wie Willkomm in seinen Erstlingswerken, repräsentiert Jean Charles (Braun von Braunthal)

in seinen Romanen, die einige Zeit lang großes Aufsehen erregten, weil sie mit größter Keckheit in Stil und Gedanken die jungdeutsche Analyse der Gesellschaft auf die Spitze trieben. Befanden wir uns bei jenen Autoren auf der Anatomie, so befinden wir uns bei Jean Charles schon in der chirurgischen Klinik. Die geschlechtlichen Verhältnisse werden chirurgisch erläutert, und mit den ekelhaftesten Wunden dieser Zustände wird kokettiert. Dies geschieht mit aller fashionabeln Eleganz, und die Hand, die das Messer führt, wird von zierlichen Manschetten bekränzt. Während sich in der „schönen Welt“ (2 Bde., 1841) die Galanterie von ihrer anstößigsten Seite zeigt, in Geständnissen, vor denen die Grazien reißaus nehmen, wird in „die Stimme des Bluts“ (2 Bde., 1842) das Thema der Blutschande mit größerem Ernst als im Kotzebueschen „Rehbock“, aber ohne größere Bedeutung variiert. Die Selbstüberhebung dieses modernen Materialismus offenbarte sich in absprechenden Urteilen über unsere Klassiker, wie z. B. in „Dichterleben aus unserer Zeit“ (1842), da diese gewaltthätigen Naturen mit ihrer dreisten Emphase über jedes Maß der Schönheit längst hinaus waren.

Daß das junge Deutschland sich nicht ganz in das Epigonentum auflöste; das wurde teils durch den Kern des Talents und der Gesinnung bei seinen ersten Autoren verhindert, teils durch eine neue, einflußreiche Phase der Hegelschen Philosophie, welche diese selbst erst zur allgemeinen Geltung brachte. Wohl hatte sie schon die meisten jungdeutschen Schriftsteller angeregt und befruchtet, doch trug sie selbst die Keime zu einer neuen, höheren Auffassung des Modernen in sich und drängte im Vereine mit dem energischeren Zeitgeiste auf eine bestimmtere Sittlichkeit und auf abgeschlossenere Kunstschöpfungen hin. So wenden wir uns jetzt der Hegelschen Philosophie als dem großartigsten Systeme des modernen Geistes zu.

Zweites Hauptstück.

Die moderne Philosophie.

Erster Abschnitt.

Das Hegelsche System.

Ohne die glänzenden Proklamationen und Erfolge der Schellingschen Philosophie trat mit unscheinbaren Anfängen in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts ein neues System auf, welches bald alle seine Vorgänger durch die ernste Konsequenz des Denkens, durch seine imponierende Architektonik und durch seine Ausbreitung über alle Disziplinen des Wissens überflügelte. Der Schöpfer dieses Systems, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831), geboren zu Stuttgart, auf dem theologischen Stifte zu Tübingen gebildet, hatte sich 1801 mit der Abhandlung de orbitis planetarum in Jena als Privatdozent der Philosophie habilitiert, seit 1806, wo ihn nach Erlangung einer außerordentlichen Professur die Zeitverhältnisse von Jena verdrängten, in Bamberg als Zeitungsredakteur, in Nürnberg als Gymnasialdirektor, in Heidelberg als Professor der Philosophie gelebt, bis ihn der preußische Kultusminister Altenstein 1818 nach Berlin berief und damit den Grund zu einer seltenen, in immer weiteren Kreisen erfolgreichen Wirksamkeit legte. Schon 1807 war Hegels „Phänomenologie des Geistes", 1812—1816 seine „Wissenschaft der Logik", 1817 seine „Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften" erschienen, die drei Werke, welche die Säulen seines Systems sind. In Berlin fand er in dreizehnjährigen, ununterbrochenen Vorträgen hinlänglich Muße, die einzelnen Wissenschaften mit dem Geiste seines Systems zu befruchten und mit dem Fluidum seiner Dialektik in eine geistige Bewegung zu setzen, ihnen allen Perspektiven von bisher ungeahnter Weltweite zu geben. Von ihm selbst herausgegeben wurden indes nur 1821 die „Grundlinien der Philosophie des Rechts"; seine

Vorlesungen über die anderen Disziplinen erschienen erst nach seinem Tode in seinen „gesammelten Werken“ (18 Bde., 1832—1841). Seit 1831 ist die Hegelsche Philosophie eine geistige Macht der Nation geworden und hat die ganze Atmosphäre der Zeit Jahrzehnte hindurch in einer so durchgreifenden Weise bestimmt, daß von ihren Gedankenatomen selbst die oberflächlichste Bildung angeflogen ist, daß selbst diejenigen, die von Hegel nichts wissen, sich seinem geistigen Einflusse nicht entziehen können, und die Gegner keine leichte Arbeit haben, diesen Gedankenriesen, der ihnen überall entgegentritt, aus dem Wege zu räumen. Woher kommt diese ausgedehnte Wirkung einer Philosophie, die in einer harten, strengen, oft dunkelen Form nur dem ernstesten Studium ergründlich, nirgends dem gemeinen Bewußtsein Konzessionen macht, obgleich sie nicht mit Schellingschen Prätensionen einen esoterischen Geheimkultus predigt, sondern sich mit unbefangenem Ernste der Arbeit des Gedankens hingiebt; einer Philosophie, der alle Leichtblütigkeit Schellings und sein sicheres, überraschendes Zugreifen fehlt, die mit anscheinender Schwerfälligkeit sich zu ihren Resultaten durcharbeitet? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir einen Blick auf den Inhalt des Hegelschen Systems werfen, soweit es die Grenzen dieses Werkes gestatten.

Die romantische Philosophie Schellings, welche „sich in der Nacht des Absoluten verlor, in der alle Kühe grau sind“, dies geniale Virtuosentum auf den Saiten des Begriffes, drohte den Ernst der Gedankenentwickelung ganz überflüssig zu machen, indem sie nur mit erhabener „Intuition“, mit dem kühnen Griffe des Propheten ihre Gedankenwelt schuf. An die Stelle dieser intellektuellen Anschauung setzte nun Hegel seine dialektische Methode, auf welcher die dauernde Bedeutung seines Systems ruht. Im Gegensatze zu jenen Griffen ins Volle, welche gleich mit stolztönenden, allumfassenden Begriffen apodiktisch auftreten, beginnt Hegel mit dem einfachsten, schlechtesten Begriffe, der am allerwenigsten entwickelt ist, in der Logik mit dem reinen Sein, welches in seiner Inhaltlosigkeit dem Nichts gleich ist. Die Hegelsche Methode ist nun eben der Fortgang des inhaltlosen Begriffs zum Inhalte durch seine Selbstbewegung und Selbstentwickelung. Diese dialektische Methode ist der subjektiven Willkür des Denkenden entnommen; sie geht nach notwendigen Gesetzen des Denkprozesses vor sich oder ist vielmehr selbst dies Gesetz. Die höhere Einheit der Gegensätze ist das Wesen dieses Prozesses. Die Hegelsche Methode, welche in der Logik ihren klarsten Ausdruck gefunden, liegt auch schon der Phänomenologie zu Grunde, wie überhaupt der ganzen Architektonik des Systems. Dieser dialektische Prozeß zeigte alsbald, daß

Hegels System besonders nach der Seite der Geschichte hin gravitieren mußte und für die Entwickelung des Geistes zum erstenmale den begründetsten Standpunkt geltend machte, indem es die Wahrheit nicht in ihrer Absolutheit in ein einziges System bannte, sondern sie als allgegenwärtig in der ganzen Entfaltung des Geistes hinstellte, so daß jede Idee auf einer bestimmten Stufe derselben ihre relative Berechtigung findet und, auf einen höheren Standpunkt aufgehoben, ihrem Kerne nach erhalten bleibt und nur ihr Vergängliches abstreift. So muß der Skeptizismus, welcher die Vergeblichkeit der großen geschichtlichen Arbeit, die Resultatlosigkeit aller geistigen Bestrebungen, die sich gegenseitig ausschließen, beklagt, vor dem Nachweise der Kontinuität einer geschichtlichen, das Bewußtsein zur Freiheit führenden Entwickelung verstummen; das System selbst aber brachte damit alle früheren Systeme zum Abschlusse, ohne eine eigene, unbeschränkte Entwickelungsfähigkeit einzubüßen, welche durch seine Methode bedingt wird.

Die großen geschichtlichen Bewegungen der letzten Dezennien tönen in der Vorrede Hegels zur „Phänomenologie" wieder, denn in der That war in ihnen „die Allgemeinheit des Geistes erstarkt"; die bedeutenden Umwälzungen hatten den Kreis des individuellen Behagens durchbrochen, die Schönseligkeit der Gemüter gestört; neue Gestalten des Geistes, bei denen Hegel selbst in dieser Geschichte des Bewußtseins öfters verweilt, waren aufgetreten und hatten die Geister eindringlich an den mächtigen Gang des Weltgeistes gemahnt. Die „Phänomenologie" war nun die großartige Ouverture des Systems, in welcher seine leitenden Gedanken schon enthalten sind, deren glänzende Instrumentation aber etwas so Berauschendes hat, daß man aus dieser Fülle der Töne, dieser Kühnheit ihrer Verbindungen die reine Melodie kaum herauszuhören vermag. Die zweite Hälfte der „Phänomenologie" hat Hegel selbst später reiner und klarer in seinem Systeme ausgearbeitet; die erste ist die notwendige Propädeutik des Ganzen. Doch an Kühnheit des Gedankenwurfs, an Glanz treffender Wendungen, an Tiefe imponierender Entwickelungen kann sich kein anderes Werk des Philosophen mit dieser „Phänomenologie" messen. Sie hat noch etwas von der Jugendlichkeit Schellingscher Inspirationen, eine oft geniale Bildlichkeit des Ausdrucks, welche großen Dichtern Ehre machen würde, und sucht ihre Terminologie der deutschen Sprache nicht ohne Gewaltsamkeit abzutrotzen. Wir bewegen uns hier nicht im Reiche der reinen Wesenheiten, wir haben es nur mit den Gestalten des Bewußtseins zu thun; es ist nur „der Weg zur Wissenschaft, der aber selbst schon Wissenschaft ist". Die Erfahrung des Bewußtseins ist der

Inhalt dieser Wissenschaft; sie beginnt mit dem Einfachsten, der sinnlichen Gewißheit, und endet mit der Erfassung seines Wesens, dem absoluten Wissen. Das Bewußtsein, hingestellt in die sinnliche Welt, erweitert mit innerer Notwendigkeit die Grenzen der Erkenntnis nach außen und innen, und diese notwendige Selbstentwickelung des Bewußtseins ist der Inhalt der „Phänomenologie", ein Inhalt, der neben dieser Bildungsgeschichte des Bewußtseins zugleich eine Kritik der früheren Systeme enthält, denen irgend eine der Stufen desselben für absolut galt. So wird sowohl die Kantsche wie die Fichtesche Philosophie einer meisterhaften Analyse unterworfen, der Stoizismus und der Skeptizismus als Entwickelungsmomente des Bewußtseins begriffen und zugleich in ihrer historischen Begründung erfaßt. Die „Phänomenologie" ist die Odyssee des seine Heimat suchenden Geistes; er irrt umher in Natur und Geschichte, in der ganzen Erscheinungswelt. Doch die Welt führt ihn stets wieder auf sich selbst zurück, zur tieferen Erkenntnis des eigenen Wesens. So wird das Bewußtsein zum Selbstbewußtsein, das Selbstbewußtsein zur Vernunft, zum Geiste, welcher im absoluten Wissen gipfelt. Recht, Sitte und Glauben sind wesentliche Gestalten dieses Entwickelungsganges. Die Kunst wird nur als eine Stufe der Religion betrachtet; die Religion aber ist nicht das Höchste, sie hat den absoluten Inhalt, aber in der Form der Vorstellung; es ist nur noch um das Aufheben dieser Form zu thun, welches das absolute Wissen vollzieht. Hiermit hat der Geist die Bewegung seines Gestaltens beschlossen, insofern dasselbe mit dem unüberwundenen Unterschiede des Bewußtseins behaftet ist; er hat das reine Element seines Daseins, den Begriff, gewonnen und ist Wissenschaft, indem er sein Dasein und seine Bewegung in diesem Aether seines Lebens entfaltet. Es beginnt also jetzt ein neuer Entwickelungsprozeß in seinem eigenen, ungetrübten Reiche, und die Momente seiner Bewegung sind jetzt bestimmte Begriffe.

Die „Phänomenologie" ist das System Hegels in seiner ersten Gestalt, die Genesis des Geistes, sein sich läuterndes Herausarbeiten aus der Masse der Erscheinungen. Sie enthält eine Fülle von empirischem Material, das aber immer nur an seinen geistigen Enden angefaßt ist und das tote Residuum seiner stofflichen Schwere bald in der Retorte der Dialektik zurückläßt. Die Grundlagen der Naturphilosophie, der Rechtsphilosophie, der Religionsphilosophie und Aesthetik werden von dem rastlos weiter eilenden Bewußtsein auf seinem Wege gelegt. Was indes das Verständnis der „Phänomenologie" wesentlich erschwert hat: das ist die Mischung des Historischen und Psychologischen, die Kühnheit, mit welcher der Denker aus den verschiedensten geschichtlichen Epochen diese oder jene

Denkweise herausgreift und als ein notwendiges Moment in der Entwickelung des Bewußtseins dem Gange seines Werkes einfügt. Die „Phänomenologie" ist mit der „Philosophie der Geschichte" und der „Geschichte der Philosophie" gleichsam durchsetzt. Der Geist des orientalischen Despotismus und des französischen Monarchismus, der attischen Tragödie und der französischen Revolution, der mönchischen Entsagung und der encyklopädistischen Frivolität wird uns heraufbeschworen vom Zauberwort des Magiers; doch alle diese Geister erscheinen blutleer und namenlos, aufgerufen nach einer anderen Reihenfolge, als die Zeit ihres irdischen Erscheinens an die Hand giebt. Es ist in der That die höchste Vornehmheit des Philosophen, Zeit, Raum und Namen zu ignorieren und keinen andern Paß ins Geisterreich anzuerkennen, als den er selbst unterzeichnet hat.

Die Rolle, die in der „Phänomenologie" das Bewußtsein spielt, wird in der weiteren Entwickelung der Hegelschen Philosophie dem Begriffe zuerteilt, dessen Entfaltung das System der Wissenschaften erschafft. Die Gliederung des Systems geschieht nach der inneren Notwendigkeit der Hegelschen Methode und ist selbst erst das Resultat ihres genetischen Ganges. Das Denken in seiner Reinheit, die Idee an und für sich giebt die Wissenschaft der Logik. Die Idee ist aber alle Wirklichkeit und muß sich auch als solche setzen. So erhalten wir die Idee in ihrem Anderssein, in ihrer Aeußerlichkeit, die Natur, den Abfall des Gedankens von sich selbst in Raum und Zeit; dann kehrt die Idee aus ihrer Aeußerlichkeit in sich selbst zurück und erfaßt sich als das einzig wahrhaft Wirkliche — den Geist.

In der „Phänomenologie" war der Geist die höchste Blüte des sich entfaltenden Bewußtseins; im System der Wissenschaft ist er die höchste Blüte des sich entfaltenden Begriffs. Diese rhythmische Bewegung wiederholt sich nun in den drei Hauptabteilungen des Systems. Die Logik, welche in die Lehren vom Sein, Wesen und Begriffe zerfällt, erschöpft eigentlich schon die Stellungen des Begriffs, so daß die Natur als der objektive, der Geist als der absolute Begriff in ihr enthalten ist, und die Naturphilosophie wie die Philosophie des Geistes nur weitere Ausführungen bringen. So ist Hegels System nicht bloß äußerlich niet- und nagelfest; es ist in sich verschlungen, ein vibrierender, ewig strömender Kreislauf des Begriffs, das großartigste Produkt einer spekulativen Phantasie, welches die Geschichte kennt. Man darf den Begriff Hegels nicht im gewöhnlichen Sinne als Abstraktion verstehen; er ist eben der lebendige Kreislauf seiner Momente, die einfache Einheit aller Bestimmungen; er ist nur

am Anfange abstrakt und wird immer konkreter und erfüllter; er schließt sich ewig auf und bereicherter wieder zu. So kehrt in der Logik das Sein, das zunächst als inhaltloses, reines Sein erscheint, nach einer Entwickelungsphase als Dasein, dann als Fürsichsein wieder, und der Begriff selbst, gleichsam latent im Sein und Wesen, manifestiert sich erst in seiner Selbständigkeit auf der dritten, höheren Stufe.

Die Hegelsche Logik ist Metaphysik. Was man gewöhnlich Logik zu nennen beliebt, ist als subjektive Logik nur die erste Unterabteilung der Lehre vom Begriffe. Die motorische Kraft des Begriffs, der sich durch Negationen fortbewegt, ist zahlreichen Angriffen ausgesetzt gewesen. Schelling erklärte sie für eine kühne Fiktion und verspottete besonders das Umschlagen der Idee in ihr Anderssein. Stahl verurteilte den logischen Pantheismus als unfruchtbar und alle Realität vernichtend, und den Sensualisten mußte der Begriff als ein Vampyr erscheinen, der sich mit allem Lebensblute der Welt ernähre. Die kirchliche Doktrin der Dreieinigkeit und ihre spekulative Auffassung durch die Alexandriner und Neuplatoniker mochte in der That Hegel, den modernen Proklus, zu dieser Theorie des in seinen drei Momenten gegenwärtigen Begriffs bestimmen, welche die ganze Synthese vertiefte; denn die Hegelsche Metaphysik ist wesentlicher, als jede andere, durch die Theologie gefärbt, sie ist die letzte verzweifelte Wiedergeburt des Dogmas durch den spekulativen Gedanken. Wenn Hegel indes den Begriff aus sich selbst heraus die Realität erzeugen läßt, so ist das ohne Frage eine Fiktion, deren Kühnheit durch die Konsequenz ihrer Durchführung doppelt imponiert; aber was der einfache Begriff in sich hereinnimmt, wodurch er sich bestimmt und erweitert, das sind keine aus ihm selbst herausgesponnene Fäden, das ist gegeben und vorhanden, und es ist nur die blendende Eskamotage der Dialektik, welche uns dieselbe Hand zuerst leer und dann voll zeigt, ohne daß wir bemerken, wie dies zugegangen. Die Schöpfung aus nichts ist ebenso eine metaphysische, wie eine theologische Phantasie. Auch das sich selbst denkende Denken, zu dem kein Denkender gehört, kann nur für eine spekulative Phantasie gelten. Hegels Logik ist ein Pantheon der reinen Wesenheiten, der reinen Götter des Gedankens, sie ist ihre Mythologie, die Lehre ihrer wunderbaren Wandelungen und Schöpfungen. Die bleichen Schatten der Kategorien werden immer reicher an Farbe und Leben und Fülle; aber das ist nicht ihre eigene, fortzeugende Kraft: sie verjüngen sich, indem sie untertauchen in den Strom der Realität, sich nur wiederfinden in der Welt, während sie dieselbe zu schaffen glauben. So wird es selbst der Hegelschen Dialektik schwer, in der Logik den Uebergang von dem logischen Begriffe zum Objekte zu rechtfertigen, noch schwerer

das leere Sollen nicht genügen. Doch auf der andern Seite vergaß er, daß in diese Sphäre die geschichtliche Bewegungskraft fällt, welche die festgegründete Sittlichkeit des Volksgeistes auf eine höhere Stufe zu erheben und vor Versteinerung in starren Formen zu schützen vermag. Denn in der Gesinnung der das Gute wollenden Individuen setzt der fortarbeitende Weltgeist seine Hebel an; das Soll wird zur umgestaltenden Macht, welche die sittliche Substanz in Fluß bringt. Diese sittliche Substanz ist nach Hegels Entwickelung natürlicher Geist oder die Familie, dann das System der bürgerlichen Gesellschaft, ein System der Beziehungen der einzelnen auf einander in formeller Allgemeinheit, die Staatsverfassung, als der zu einer organischen Wirklichkeit entwickelte Geist. Der Unterschied der Stände, Handel und Verkehr, das Volksleben auf nationalökonomischem Standpunkte, Administration und Polizei fällt in das zweite System, das von den Sozialisten als das alleinberechtigte festgehalten wird, indem sie im Staate und seiner Verfassung nur überflüssige Verhältnisse der Herrschaft und eine organisierte Unfreiheit sehen. Dagegen läßt sich mit größerem Rechte gegen das Hegelsche Staatsrecht einwenden, daß es eine bestimmte gegenwärtige Verfassungsform als die begriffsmäßige und absolute konstruiert und so in den Prozeß der Weltgeschichte, den gerade Hegel wie wenige begriffen, eine veränderungslose Mumie wirft. Die idealen Staatskonstruktionen eines Fichte, Krause, Herbart mußte Hegel für phantastische, des Begriffes unwürdige Projektionen halten. Statt also einen künftigen Staat in idealen Konturen zu entwerfen, zeichnet er den gegenwärtigen, wenn er auch ohne Zukunft ist, und macht den ständischen Notstaat mit starren Korporationen, denen er selbst das Wahlrecht einräumt, mit einer monarchischen Spitze, dem Pünktchen auf dem „i", zur absoluten Verfassungsform. Er erklärt sich entschieden gegen das atomistische Wollen, Beschließen und Wählen, gegen das darauf gegründete Repräsentativsystem. Das Volk im Sinne der Demokratie ist ihm nur ein Aggregat von Privatpersonen, und als solche erscheinen ihm auch nur die Mitglieder der Ständeversammlungen. Es ist der alleinige Zweck des Staates, daß ein Volk nicht als solches Aggregat zur Existenz, zur Gewalt und Handlung komme, nicht als „eine unförmliche, wüste, blinde Gewalt," wie die des aufgeregten, elementarischen Meeres, eine Gewalt, die sich nur selbst zerstören würde. Nicht in solcher formlosen und unorganischen Gestalt, sondern als organische Momente, als Stände, darf diese Beteiligung stattfinden. Den Ständen aber will Hegel keineswegs das Recht der Steuerbewilligung und damit ein Zwangsmittel gegen die Regierung einräumen, durch welches der Bestand des Staates in jährlichen Zweifel

gesetzt würde. Diese Einrichtung des Staates als eine bloße Verstandes-Verfassung, als der Mechanismus eines äußerlichen Gleichgewichtes gehe gegen die Grundidee dessen, was ein Staat ist; denn der Staat ist Organismus, Entwickelung der Idee zu ihren Unterschieden. Auch die begeistertsten Anhänger Hegels, wie Rosenkranz in seiner Säkularschrift: „Hegel als deutscher Nationalphilosoph“ (1870) müssen zugeben, daß der Fortschritt der Zeit Hegel in gar manchen Punkten, z. B. in der politischen Bildung der Massen thatsächlich überflügelt hat. In der That ist die von Hegel verworfene politische Atomistik in dem jetzt fast in ganz Europa geltenden allgemeinen direkten Wahlrecht eine Thatsache geworden, deren Berechtigung der Philosoph jetzt hätte begründen müssen.

Vergleicht man die Staatslehre Hegels mit der praktischen Philosophie Herbarts oder mit Krauses menschenfreundlicher Associationslehre, so empfindet man erst Hegels politische Starrheit. Das Wohl und Glück ist nicht der Zweck des Staates; das ist in die bürgerliche Gesellschaft verwiesen. Der ewige Frieden, das Ideal Kants, wird verspottet, die öffentliche Meinung als ein atomistisches Denken, das allgemeine Wahlrecht als ein atomistisches Wollen aus dem Kreise des staatlichen Organismus verbannt. Das vertrug sich nicht mit dem soliden Denken Hegels, welcher selbst in der Ehe die persönliche Zuneigung für das Untergeordnetste hält und als das Vergängliche, Launenhafte und bloß Subjektive in der rechtlich-sittlichen Institution verschwinden läßt. Der Staat ist also ein solcher selbstgenugsamer Gedankengott, der seine Opfer verlangt, oder der vielmehr durch die beständige Aufopferung der einzelnen besteht. Der Krieg aber läßt die Menschen nicht versumpfen und verknöchern; er macht Ernst mit der Unsicherheit, Eitelkeit und Unbeständigkeit aller Dinge und läßt dem, was von der Natur des Zufälligen ist, dem Besitze und Leben, das Zufällige widerfahren.

Wie verhält sich nun der absolute Hegelsche Staat zur Geschichte? Wenn man nicht annehmen will, daß er am Ende aller Dinge erscheint, eine Annahme, die bei Hegels Abneigung gegen alles in die Zukunft hinausgewandte Phantasieren durchaus unbegründet ist, so kann man ihn nur als eine Individualität neben anderen Individualitäten auffassen, wie er auch durch die Souveränität nach außen, durch die Entwickelung des Krieges u. s. f. von Hegel selbst bestimmt wird. Als solcher wird er denn auch — und das ist das beste, was ihm widerfahren kann — in die Retorte des Weltgeistes geworfen und von dem fortschreitenden Prozesse der Geschichte zu neuen Gestalten umgearbeitet. Die Hegelsche „Philosophie der Geschichte“ enthält das tiefere Prinzip, welches die

Verknöcherung in bestimmten Institutionen rektifiziert. Diese Philosophie, die wahrhafte Theodicee, begreift die Weltgeschichte als die Verwirklichung der Vernunft und Freiheit, als den Fortschritt des Geistes zum vollständigen Bewußtsein der Freiheit. Sie geht daher ohne Voraussetzung an die Geschichte, nur mit der einzigen, daß Vernunft in ihr sei. Die großen welthistorischen Individuen sind nur die Geschäftsführer der Vernunft; es ist die List der Vernunft, welche sich der Leidenschaft der einzelnen zur Erreichung ihrer Zwecke bedient. Wie die Individuen im Dienste des fortschreitenden, allgemeinen Geistes stehen und, ohne es zu wissen und zu wollen, ihn auf eine höhere Stufe führen: so repräsentieren auch die einzelnen Volksgeister die Stufen seiner Entwickelung, und nur diejenigen sind welthistorisch, durch welche dies geschieht. Gegen ein solches herrschendes Volk sind die anderen besonderen Volksgeister rechtlos, bis sich nach dem Verfalle seiner Bedeutung und Macht ein höheres Prinzip in einem anderen Volke emporarbeitet. Für die Durchführung im einzelnen bietet dies Werk keinen Raum.

Die „Philosophie der Geschichte" konnte dürftige Geister zu willkürlichen Konstruktionen und zu leerem Schematisieren verführen, besonders wenn sie ohne Sinn für das Wesentliche sich in die leersten Zufälligkeiten verloren; doch brachte sie in allen Kreisen des Denkens eine bedeutsame Revolution hervor und erschloß für das Verständnis der Geschichte das gültige Prinzip, das Prinzip der inneren, fortschreitenden Entfaltung. Damit war der Keim der Herderschen Humanitätsidee zu einem fruchtreichen Baume entfaltet, eine von außen her wirkende Weltregierung abgelehnt und die skeptische Ansicht widerlegt, welche die Geschichte nur als einen Kreislauf im Tretrade des Zufalls oder einer verhüllten Notwendigkeit betrachtet. Doch auch für das Hegelsche System selbst hat sie eine hohe Bedeutung; sie ist die notwendige Erfüllung und Ergänzung der ganzen Lehre vom objektiven Geiste Ohne sie und ohne die ebenso bedeutsame „Geschichte der Philosophie," in welcher die Hegelsche Methode bei der Entwickelung des in den einzelnen Systemen fortschreitenden Denkens die größten Triumphe feiert, würde man das Hegelsche System für das absolute halten müssen, bei welchem sich die Wissenschaft ein für allemal zu beruhigen habe; man würde den Staat, die Kunst, die Religion in der Hegelschen Darstellung für fertig halten müssen, für jeder Fortbildung unfähig. Das widerspricht aber gerade jenem Prinzipe der geschichtlichen Entfaltung, welches Hegel in den meisten einzelnen Disciplinen mit so großer Konsequenz durchführt. Hegel nennt seine Philosophie selbst das Ergründen des Vernünftigen, das Erfassen des Gegenwärtigen und

Wirklichen. „Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig." Das Aufstellen eines Jenseitigen ist ihm nur der Irrtum eines einseitigen, leeren Räsonnierens. Die Hegelsche Idee ist vom leeren Ideale weit entfernt. Die Welt, wie sie sein soll, auszubauen, ist ihm eine müssige Arbeit des Meinens und der Einbildung. Jeder einzelne Denker ist ein Sohn seiner Zeit, die Philosophie ist „ihre Zeit in Gedanken erfaßt." Als der Gedanke der Welt erscheint sie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozeß vollendet und sich fertig gemacht hat. Das, was der Begriff lehrt, zeigt ebenso die Geschichte: daß erst in der Reife der Wirklichkeit das Ideale dem Realen gegenüber erscheint und jenes sich dieselbe Welt, in ihrer Substanz erfaßt, in Gestalt eines intellektuellen Reiches erbaut. Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen: „die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug." Der Standpunkt des Geschichtsphilosophen, der das Geschehene begreift und in den Gedanken aufhebt, ist bei Hegel in allen Disciplinen vorherrschend. Es ist in Wahrheit schon der Standpunkt der Phänomenologie. Ihn übersieht die ältere Fraktion seiner Schule, welche in Recht und Religion an der Absolutheit seiner Entwickelungen festhält, während diese in Wahrheit nur die Vernunft des geistig Wirklichen, des historisch Gegebenen begreifen, durch dies Begreifen, dies Hinaufheben in eine höhere Sphäre aber es oft in seinem Wesen alterieren. Daß Hegel trotz dessen für die umgestaltende Macht der Idee in der historischen Entwickelung den größten Enthusiasmus besaß, zeigt jene Stelle der „Philosophie der Geschichte," in welcher er von der französischen Revolution spricht, welche die Welt auf den Kopf stellen, die Wirklichkeit durch den Gedanken regenerieren wollte: „Eine erhabene Begeisterung hat da die Welt durchschauert, als sollte die Vermählung des Göttlichen mit ihr jetzt erst gefeiert werden." Er begreift also nicht nur die Revolution, sobald sie zur geschichtlichen That geworden; er feiert sie sogar als das seltene Beispiel einer unmittelbar zur geschichtlichen Praxis gewordenen philosophischen Einsicht.

Hier lag offenbar der Punkt, von welchem die Spaltung der Schule ausgehen mußte, zu der die Religionsphilosophie die nächste Veranlassung gab. Das Verhältnis der Idee zur Wirklichkeit trieb sie in zwei Parteien auseinander, die beide mit vollem Rechte sich auf einzelne Bestimmungen des Systems berufen konnten. Ja man kann ohne alle Gewaltsamkeit Hegels Hauptwerke nach diesen zwei Seiten hin gruppieren.

Auf der einen steht die Logik, die Rechts- und Religionsphilosophie; auf der andern die Phänomenologie, die Philosophie der Geschichte und die Geschichte der Philosophie. Jene vertreten das Begreifen einer festgewordenen Wirklichkeit, diese den ewigen Fluß der Idee und ihre Allgegenwart in ewig neuer Gestaltung. Trotz dieser Spaltungen der Schule, trotz vieler unhaltbaren Bestimmungen in den einzelnen Disciplinen bleibt das Hegelsche System doch die Grundlage der modernen Bildung, die Vollendung der seit Spinoza herrschenden Denkbewegung. Ueber Schelling hinaus ging es, indem es nicht nur die Einheit des Idealen und Realen behauptete, sondern einen Faktor aus dem anderen entwickelte, indem es überhaupt das logische Denken, Natur und Geist als einen großen Entwickelungsprozeß in einer mit dem Inhalte identischen Methode darstellt. So erhielten die früheren Systeme, wie Roms überwundene Götter, im Pantheon des neuen ihren gebührenden Platz. Herrschend aber wurde die Idee, die sich in Natur und Menschheit offenbart und, bereichert zu neuer, innerer Fülle, aus dem Kreislaufe aller Gestalten in sich zurückkehrt.

Karl Rosenkranz hat sich in seiner geistvollen Säkularschrift bestrebt, dem Philosophen Hegel auch als Stilisten einen Platz unter den Klassikern deutscher Prosa zu sichern, indem er die Deutlichkeit seiner Terminologie rühmt, sie gegen die Anklage des Jargon verteidigt, sie eine sorgfältig gewählte, einfache und geschmackvolle nennt. Auch den methodischen Gang hebt er anerkennend hervor, der sich im Periodenbau spiegelt: „Die Sprache Hegels ist gesättigt mit allen Elementen, welche das deutsche Volk von der Mystik des Mittelalters an bis zur Aufklärung durchlaufen hat. Der ganze Wortvorrat der deutschen Zunge wird in ihr lebendig." Es ist keine Frage, daß Hegels Stil sich durch originelle Kraft des Ausdrucks und eine oft höchst kühne und doch bezeichnende Bildlichkeit auszeichnet. Namentlich in der „Phänomenologie" fehlt es nicht an Offenbarungen des Gedankens in der Gestalt dichterischen Schwungs, in der Form der prophetischen Geste. Sein Stil hat Muskeln, aber er verrät auch die Anstrengung des geistigen Turners. Es ist eine fortwährende geistige Arbeit, die nur selten zu klassischer Klarheit durchdringt. Es giebt in der „Phänomenologie" und „Logik" Stellen, die das Nonplusultra von abstruser und schwerverständlicher Gedankenspinnerei sind und in der That einen abschreckenden Eindruck machen. Dies zeigt sich namentlich bei einigen forcierten Uebergängen durch die Defilés des Gedankens, wo die dialektische Methode eine Vermittelung verlangte, mochten die Begriffe dabei auch biegen oder brechen. Auch glauben wir oft einem Luftgefecht der Begriffsschatten beizuwohnen, der sich ins Bodenlose verliert und wo die sprachlichen

Leiber ganz ins Schemenhafte zerrinnen. Dagegen giebt es in allen Schriften Hegels zahlreiche Abschnitte, in denen sich eine unnachahmliche Prägnanz des Stils und Größe der Gedanken in entsprechendem Ausdruck ausprägt und sich jene stilistischen Treffer finden, die in den Sprach- und Gedankenschatz der Nation übergehen.

Die Säkularfeier Hegels fiel in die Zeit des großen deutsch-französischen Krieges und mußte deshalb hinausgeschoben werden; sie wurde das Jahr darauf nur im kleinen Kreise begangen. Es ist keine Frage, daß die Hegelsche Philosophie nicht mehr zur ecclesia triumphans gehört, wie zur Zeit des Altensteinschen Ministeriums in Preußen, auch nicht zur ecclesia militans, wie zur Zeit der Halleschen Jahrbücher, sondern zur ecclesia pressa. Der Staat nimmt sich ihrer nicht mehr an, die materialistische Zeitrichtung verurteilt sie, die Anklagen Schopenhauers gegen Hegels Charlatanerien finden ein lautes und verbreitetes Echo. Gleichwohl hat sie mit der äußeren Geltung durchaus nicht ihre innere Bedeutung verloren und selbst ihre Gegner können den geheimen Einfluß ihrer geistigen Atmosphäre nicht verleugnen*).

Zweiter Abschnitt.

Die Hegelianer der älteren Richtung.

Hegel hatte in seiner „Phänomenologie" der Religion den höchsten absoluten Inhalt, wie der Philosophie, eingeräumt, nur daß dieser Inhalt bei jener in der Vorstellung, nicht im Gedanken lebendig ist. So erkennt er auch in der „Religionsphilosophie" das Vorstellen des gemeinen Bewußtseins als das Element der Religion, ein Vorstellen, welchem das an sich seiende Wesen des Geistes immer noch in Form eines Gegenständlichen und Jenseitigen erscheint. Diese Religionsphilosophie giebt nun die

*) Außer der Schrift von Rosenkranz sind zur Säkularfeier noch mehrere Hegelschriften erschienen, wir erwähnen namentlich die unbedingt verherrlichende von Michelet: „Hegel, der unwiderlegte Weltphilosoph" und die mehr kritische von Karl Köstlin: „Hegel in philosophischer, politischer und nationaler Beziehung für das deutsche Volk dargestellt." Eine geistreiche, wenn auch einseitige Kritik des großen Philosophen hat Rudolf Haym schon früher gegeben in seiner Schrift: Hegel und seine Zeit (1857). Hegels Werke erschienen in 18 Bden., (1834—45) es ist bezeichnend für den jetzigen Zeitgeschmack, noch mehr für das deutsche Lesepublikum, daß diese Gesamtausgabe bisher keine neue Auflage erlebt hat.

dialektische Analyse der verschiedenen Stufen des religiösen Bewußtseins, dessen Entwickelungsprozeß aber darin besteht, Form und Inhalt zu versöhnen, die Vorstellung immer mehr zum Gedanken zu läutern. Darum ist das Christentum die höchste Stufe der Religion, da der Christ aus dem Stoffe des Gedankens seinen Gott gebildet hat. Das christliche Dogma der Dreieinigkeit ist in der Form der Vorstellung der Prozeß der sich selbst verwirklichenden Idee, die sich in ihrer Entäußerung mit sich selbst zusammenschließt.

So lange Hegel lebte, war man mit dieser Versöhnung des Glaubens und Denkens zufrieden, obschon kein Zweifel darüber sein konnte, daß die Wahrheit sich im Elemente der Vorstellung nicht in ihrem eigenen, reinen Aether bewegte. Wie sollte das religiöse Vorstellen und Empfinden, das gerade seine Form für das Höchste hielt, sich auf die Länge mit dieser Herabsetzung begnügen, sich erst von der Philosophie legitimieren und beglaubigen lassen? Auf der anderen Seite mußte der voraussetzungslose Gedanke die Gleichheit und Uebereinstimmung des Inhalts in Religion und Philosophie zu bezweifeln beginnen, da die Form der Vorstellung einer Fülle von Zufälligkeiten Thür und Thor offen ließ, die keineswegs ohne Rest im Gedanken aufgingen. Auch konnte man nach Hegelschen Grundsätzen unmöglich eine Gleichgültigkeit des Inhalts gegen die Form annehmen. So wurde die Form der Vorstellung selbst der Kritik unterworfen, während auf der anderen Seite die Denker in die Autorität der Vorstellung zurückfielen und zum Teil sogar ihr Prinzip diesem Elemente entnahmen. So zerfiel die Hegelsche Schule in ein links und rechts, beides mit wesentlichen Modifikationen, während die Partei der Mitte an den Entwickelungen Hegels festhielt.

Auf der äußersten Rechten stehen die Pseudohegelianer, die eigentlich aus dem Bereiche der Schule herausfallen und durch Elemente der neu-schellingschen Philosophie sowie durch den Einfluß eines ihnen allen überlegenen Originaldenkers, wie Franz von Baader, eine positive Färbung gewinnen. Doch die Methodik des Hegelschen Denkers giebt ihnen die Waffen zur Verteidigung ihres Prinzips, das in Wahrheit nur ungeläutert aus dem Reiche der Vorstellung aufgenommen ist. Christian Hermann Weiße, Immanuel Fichte, Hermann Ulrici und Christlieb Julius Braniß sind die Hauptvertreter dieser Richtung, Männer von vielseitigem Wissen und tüchtigem Streben, aber ohne originelle Denkerkraft. Die Stichwörter dieser Denker sind „der höhere Empirismus," „die gottoffenbarende Empirie," „das unendlich Positive," „die positive Dialektik," „die Transscendenz."

Christian Hermann Weiße (1801—1871), von 1823—1837 Dozent, von 1845 bis zu seinem Tode Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig, hat auch in ungünstiger Zeit den philosophischen Bestrebungen manche warme Anhänger verschafft durch seinen anregenden Vortrag als akademischer Lehrer. Seine Werke lassen sich in drei Gruppen teilen. Die erste, die metaphysische, hat am wenigsten eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Der Ausgangspunkt Weißes war das Hegelsche System, doch schon in seinem ersten philosophischen Orientierungsversuch „Ueber den gegenwärtigen Standpunkt der philosophischen Wissenschaft" (1829) suchte er sich von dem Meister zu emanzipieren, indem er mit warmer Anerkennung der Hegelschen Logik doch für die anderen Disciplinen eine von Hegel abweichende Gestaltung verlangte. Noch entschiedener trat dieser Standpunkt in den „Grundzügen der Metaphysik" (1835) hervor, in denen Weiße ein eigenes System zu begründen sucht. Indem er in denselben Gott nicht als das notwendige Wesen anerkennt, sondern behauptet, daß er in seinen Werken wie in seinem Wesen absolut freie That, ewige That seiner selbst sei, trat er gegen den logischen Pantheismus Hegels in die Schranken, ein Kampf, den er später in seiner „philosophischen Dogmatik" (1855) fortsetzte. Hier faßte er Gott als Urpersönlichkeit, als ein selbstbewußtes, sich selbst denkendes Ursubjekt. Die zweite Gruppe von Weißes Schriften, die ästhetische, steht in erster Linie. Als sein Hauptwerk auf diesem Gebiete muß sein „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit" (2 Bde., 1850) betrachtet werden. Die Stellung, welche Weiße abweichend von Hegel und seinen Schülern, der Kunst und der Religion einräumt, indem er mit der Idee der Wahrheit (Philosophie) beginnt, die Idee der Schönheit in die Mitte stellt (Kunst) und die dritte höchste Stelle der Idee der Güte (Theologie) anweist, hat zu vielfachen Angriffen auf die Weißesche Aesthetik Veranlassung gegeben, doch selbst auf seine Gegner hat das Werk, namentlich die Untersuchungen über das Erhabene und Komische anregend gewirkt. Die dritte Gruppe von Weißes Schriften bilden diejenigen, welche die Theologie und biblische Kritik betreffen; das Hauptwerk auf diesem Gebiete ist: „die evangelische Geschichte kritisch und philosophisch bearbeitet" (2 Bde., 1838). Der Einfluß auf die Untersuchungen, die in später Zeit so großes Aufsehen erregten, ist kein geringer gewesen; auch David Strauß in seinem „Leben Jesu" hat vielfach Rücksicht auf Weiße genommen und zustimmend oder ablehnend an seine biblische Kritik angeknüpft. Das Gebiet der Religionsphilosophie schien dem Denker in später Zeit das liebste geworden

zu sein, wie seine Schriften über „die Christologie Luthers“ (1852), über „die Zukunft der evangelischen Kirche“ u. a. beweisen. Von seinem letzten Hauptwerk: „Philosophische Dogmatik oder Philosophie des Christentums“ erschien erst kurz vor seinem Tode (1865) der zweite Band.

Eine ähnliche Richtung wie Weiße verfolgte Immanuel Hermann Fichte, der Sohn des berühmten Philosophen, geb. zu Jena 1797, seit 1836 Professor der Philosophie in Bonn, seit 1842 in Tübingen, wo er im Jahre 1879 gestorben ist. Ein strebsamer Denker, ein produktiver Schriftsteller von lichtvoller und durchsichtiger Darstellung, nicht ohne Scharfsinn im Einzelbeweis hat Fichte seinen philosophischen Schriften einen verhältnismäßig zahlreichen Leserkreis erworben, wenn auch sein theosophischer Eifer und die Vorliebe für gewagte Hypothesen bei ihm stets die Beweisketten des logischen Denkens sprengen. Schon in seinen „Beiträgen zur Charakteristik der neueren Philosophie“ (1829) erklärte er das Ewige für unerreichbar in der Zeit und postulierte ein höheres Erkenntniselement, welches da eintreten müsse, wo der Faden des Begriffes abreißt. So nennt er in seinem Hauptwerke: „Ueber Gegensatz, Wendepunkt und Ziel heutiger Philosophie“ (3 Bde., 1832 bis 1836) die Philosophie nur eine Selbstorientierung des Geistes über den ursprünglichen, in ihm niedergelegten Besitz der Wahrheit und beruft sich auf die positive Offenbarung des Christentums, welche die gesamte Spekulation ergänzen müsse. Den subjektiven Idealismus seines Vaters erklärt Fichte nur für einen Durchgangspunkt des Denkens, weil das Ich sich eben auf der Höhe der Subjektivität nur als den höchsten Selbstwiderspruch, als das Nicht-Absolute erfaßt, nur als bloße Form eines unendlichen Gehalts, der sich an ihm offenbart; die Hegelsche negative Dialektik beschränkt Fichte dagegen auf die Form der Entwickelung und nur auf einen Teil der Philosophie: auf die Ontologie. Dem Individuum als einer göttlichen Monade wird unendliche Dauer und Selbständigkeit eingeräumt, eine von Ewigkeit zu Ewigkeit abgesonderte Prä- und Postexistenz. Zur Erklärung dieser „Unsterblichkeit“ geht Fichte in seiner „Anthropologie“ (1856) von einem Empfindungs- und Phantasieleibe aus, der neben dem Leibe des chemischen Stoffwechsels bestehe, eine Existenz, welche durch die Thatsache bewiesen werden soll, daß die Schmerzen der Stümpfe amputierter Glieder von der Phantasie in den Ort des verlorenen Gliedes auf das Täuschendste hineinimaginiert werden, daß also der Leib seinen äußern Arm zwar verloren, dagegen seinen innern, den Arm der Empfindung, behalten habe. Von diesem inneren Empfin-

dungsleibe, nicht vom chemischen, gehe alle Phantasiethätigkeit aus, und wir können den Verlust des letzteren, den Tod, mit Hilfe des ersteren gleichsam selbst miterleben und ihn nur als eine Umwandlung des Leibes empfinden. In Wahrheit aber ist dieser ganze „Empfindungsleib" nur eine Hypothese, zu welcher die Physiologie keine Zuflucht zu nehmen braucht, wenn sie jene Empfindungen der Amputierten erklären will, und was die eigentümlichen Phantasiebilder betrifft, welche sich die Triebe der Seele erzeugen und welche ebenfalls von Fichte jenem „inwendigen Empfindungsleibe" zugeschrieben werden, so sind sie doch weiter nichts als Reflexe der körperlichen Triebe in der Seele. Die Unsterblichkeitsfrage, welche für Fichtes System eine zentrale Bedeutung hat, behandelte er selbständig in seinen Schriften, z. B. „die Idee der Persönlichkeit und der individuellen Fortdauer" (1834); „die Seelenfortdauer und die Weltstellung des Menschen" (1867) u. a. In seiner Schrift über „die theistische Weltanschauung und ihre Berechtigung" (1873) erklärt er schon in der Vorrede den Theismus für die unvertilgbare Grundüberzeugung der Menschheit, ein bereits feststehendes Resultat der Untersuchungen, welches als etwas Fertiges durch die klaffende Beweisführung des ganzen Werkes hindurchschimmert, so daß Sprünge, Erschleichungen und Hypothesen über die Lücken derselben hinwegführen müssen. Der Urgrund erweist sich nur als das Urgute, wird nur als ethisches Prinzip vollkommen gefaßt; ein Hofstaat von Monaden, von beharrlichen Realwesen, umgiebt wie eine Schar von Engeln und Erzengeln das zwecksetzende Absolute. Dieser Theismus gipfelt in dem Nachweis des wahren Optimismus und in den Grundzügen einer Theodicee.

Die Grundlage für diese Theorien bot seine „Psychologie" (2 Bde., 1864—1872), in welcher der unwillkürlich objektivierenden Wirksamkeit der Phantasie, dem Traumleben des Geistes, dem Schlaftraum, dem Somnambulismus, den Visionen und der Exstase des Wachtraums eingehende, oft scharfsinnige Untersuchungen gewidmet werden. Hier konnte der Philosoph an Thatsachen der Erfahrung anknüpfen, die oft bestritten, aber auch ebenso oft bestätigt waren. Gegenüber dem „gewöhnlichen Bewußtsein, dem Hirnbewußtsein und seinem Weltbild", dem Erdgesicht, giebt es noch eine tiefere Bewußtseinsquelle, ein Phantasiebewußtsein, das in dem „Hellsehen", dem „Vortod", seine den Tod überwindende Macht zeigt. Der hin- und herspringende Mystizismus eines Baader erscheint hier in ein System gebracht, das die Präexistenz vor dem Erdenleben, die Bestimmung des Individuums als eines „Genius", in sich aufnimmt.*) So

*) Seine Sympathien für den „neuen Spiritualismus" bewährte Fichte in der letzten von ihm herausgegebenen Schrift, die diesen Titel führt (Leipzig, 1868).

geistreich und vielfach anregend die Entwickelungen dieses Denkers sind, so sind sie doch auf Hypothesen aufgebaut, welche mehr Sache des Glaubens als wissenschaftlicher Ueberzeugung sind. Eins der wichtigsten Werke Fichtes ist sein „System der Ethik“ (2 Bde., 1850—1853), welches namentlich eine scharfe Kritik der philosophischen Theorien über Staatsleben, Recht und Sitte in den letzten zwei Jahrhunderten enthält.

Fichte redigierte seit 1837 die „Zeitschrift für Philosophie und spekulative Theologie“ (20 Bde.), welche das Organ dieser ganzen Richtung war. Seit 1852 trat in die Redaktion derselben Hermann Ulrici ein, geb. 1806, seit 1834 Professor in Halle. Dieser erschien in seinen Schriften: „Ueber Prinzip und Methode der Hegelschen Philosophie“ (1831) und „Grundprinzip der Philosophie“ (2 Bde., 1845—46) als Gegner der Hegelschen Schule und vertrat in seinen Hauptwerken: „Gott und die Natur“ (2. Aufl., 1866) und „Gott und der Mensch“ (2 Bde., erster Band: „Leib und Seele“, 2. Aufl., 1874) einen theistischen Pantheismus. Er nahm den kosmologischen und ontologischen Beweis für das Dasein Gottes wieder auf und suchte in dem spezifisch-religiösen Gefühl die Grundlage der Religion. Seine Psychologie ruht auf der Annahme, daß die Seele eine innig kontinuierliche, nicht atomistisch zusammengesetzte Substanz sei, indem er so alle Erscheinungen des Seelenlebens und auch den Glauben an die Unsterblichkeit zu begründen sucht. Auch die Psychologie soll eine Säule der Theologie, eine beweiskräftige Stütze des Theismus werden. Ulrici beherrscht den ganzen Reichtum der Detailforschung, durch welche sich die neuere Naturwissenschaft auszeichnet, und so lange er sich auf diesem Gebiete hält, an der Hand der Erfahrung vorgeht, die oft einseitigen Theorien der Physiker kritisch beleuchtet, die Gewalt der Thatsachen und logisch stringenter Forderungen zur Geltung bringt: so lange folgt man seinen Ausführungen mit wachsender Teilnahme. Dies gilt namentlich von allen Abschnitten der Psychologie, welche von den Sinnen, Temperamenten, Geistesstörungen, Lebensaltern, von dem Gefühls- und Vorstellungsleben der Seele handeln. Doch in diesen sonst vortrefflichen Kapiteln handhabt er die induktive Methode keineswegs unbefangen, sondern er leitet zu Resultaten hin, die ihm bereits feststehen und die er eben beweisen will. Im Gegensatz zu den absoluten Philosophien Schellings und Hegels hält Ulrici an dem Prinzip des Dualismus fest, das er eben als stringente logische Folgerung aus den Thatsachen entwickeln will, sowohl was Leib und Seele, als auch, was Gott und Welt betrifft. In dem zweiten Hauptteil seines Werkes „Gott und Mensch“, von dem der erste Band

vorliegt (1873) und in welchem er die praktische Philosophie, Naturrecht, Ethik und Aesthetik behandeln will, wird auf die Freiheit des menschlichen Willens und den ethischen Begriff des Sollens der Hauptnachdruck gelegt. Diese Begründung der ethischen Grundbegriffe läßt mannigfache Bedenken zu; die anderen Ausführungen über die praktischen Fragen der Gegenwart verraten den scharfsinnigen Denker.

Christlieb Julius Braniß (1792—1873) beginnt in seinem „System der Metaphysik" (1834) mit einer Theologie, welche das absolute Thun, den actus purus des Absoluten voranstellt, um damit das von Hegel leergelassene Jenseits zu erfüllen und Gott als einen der Welt Jenseitigen darzustellen. Das absolute Thun ist ihm der angemessene Ausdruck der Idee, der Anfang des Systems; neben dem absoluten Thun steht das absolute Sein und das absolute Bewußtsein, als Elemente der Theologie. Ebenso äußerlich wird neben die Theologie die Kosmologie gestellt. Später hat Braniß, einer der anregendsten und geistvollsten Dozenten, dem Berliner Evangelisten Stahl, dessen Symbol weder der Löwe des Lucas, noch der Adler des Johannes, sondern der Krebs ist, als er von einer „Umkehr der Wissenschaft" zu fabeln begann, in glänzender Polemik den Fehdehandschuh hingeworfen und gegenüber diesen phrasenhaft aufgeputzten Obskurantismus und seiner mit abgeschmackten Stichwörtern spielenden Sophistik die Rechte der Wissenschaft gewahrt. Diese ganze „Fichtesche Urschule", wie Fortlage unsere Pseudohegelianer nennt, fällt eher auf den Standpunkt Jakobis zurück, den sie nur mit bereichertem Inhalte und in glänzenderer Methode entwickelt, indem sie ihr Prinzip durch das Hegelsche dialektische Feuer führt. Der freieste und am meisten pantheistische Denker dieser Richtung ist Karl Philipp Fischer, von welchem eine „Wissenschaft der Metaphysik" (1834) und „Grundzüge des Systems der Philosophie" (2 Bde., 1847—1848) erschienen sind. Er beginnt mit der Natur und endigt mit Gott, indem er zwischen beide den einzelnen und den weltgeschichtlichen Geist stellt.

Auf ähnlichem Standpunkte steht Johann Ulrich Wirth, der in seiner Schrift über „die spekulative Idee Gottes" (1845) das Absolute für die reine Einheit, ewige Wesenheit, göttliches Leben, Zentralseele und Zentralgeist des Universums erklärt und im „System der spekulativen Ethik" (2 Bde., 1841—1842) die Moralität aus der Gefangenschaft befreien will, in welcher sie Hegel in der Rechtsphilosophie schmachten läßt. Auch betrachtet er, wie Schelling, die Kunst als die höchste Stufe des absoluten Geistes. Diesem Standpunkte schließt sich auch der Historiker der modernen Philosophie, Chalybäus, in seiner „historischen Entwickelung

der spekulativen Philosophie von Kant bis Hegel" (1843, 3. Aufl.) an.

Die Vermischung der religiösen Vorstellung und des denkenden Begriffs mußte bei noch weiterer Ausführung einen modernen Scholastizismus schaffen, welcher die Stellung, die Hegel beiden gegeben, geradezu umkehrt, indem er den Begriff zum Sklaven der überlieferten Vorstellung macht. Der Schellingianer Troxler, dessen „Logik" (1829—30) im alten Formalismus befangen bleibt, nimmt in seiner Glaubensphilosophie die ursprüngliche Einheit von Satzung und Glauben als die allein wahre Autorität an. Hier konnte schon der Katholizismus, der in der Philosophie von Hermes, Elvenich u. a. an den Kantianismus angeknüpft hatte, an die Hegelsche und Schellingsche Philosophie anknüpfen. Sengler und Staudenmaier haben in zahlreichen Schriften und in der „Zeitschrift für Philosophie" diese Anknüpfung versucht, natürlich mit der Tendenz, das Dogma und die Spekulation zu versöhnen. Mit größerer Energie tritt der Weltpriester Günther in Wien als ein Selbstdenker des Katholizismus auf, indem er seine Gedanken oft in der humoristischen Weise eines Abraham a Sancta Clara zu burlesken Sprüngen abrichtet. Dieser Humor geht aus dem unglücklichen Zwiespalte zwischen dem mittelalterlichen Glauben und dem modernen Gedanken hervor, aus dem Gefühle, daß dieser Kampf auf dem Boden des Katholizismus ewig unentschieden bleiben muß. Seine Angriffe auf die Zwingherrschaft des logischen Begriffs sind von großer Entschiedenheit und Keckheit. Das eigene System Günthers ist vollkommen dualistisch: es stellt einen außerweltlichen Gott und eine außergöttliche Welt sich gegenüber. Die Unfaßbarkeit der Idee Gottes für das menschliche Denken ist die Voraussetzung dieser ganzen katholischen Glaubensphilosophie, deren frische, jeanpaulisierende Form indes einen eigentümlichen Reiz hat. Schon die Titel seiner Hauptschriften: „Vorschule zur spekulativen Philosophie" (1828), „Peregrins Gastmahl" (1830), „Süd- und Nordlichter am Horizont der spekulativen Theologie" (1832), „Janusköpfe für Philosophie und Theologie" (1833) zeigen diese sonderbare Vermischung eines phantasievollen Humors und einer auf positiver Grundlage weiterbauenden Spekulation.

Wenn die äußerste Rechte des Systems in ihrem Zusammenhange mit der neuschellingschen und katholischen Glaubensphilosophie eigentlich aus dem Hegelschen Systeme herausfällt, so hat dagegen Carl Friedrich Göschel (1784—1862), der den Uebergang zur rechten Fraktion der Schule bildet, die Autorität Hegels selbst für sich, der Göschels „Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen" (1829) in einer

Rezension günstig beurteilte. Wer indes die in Hegels Werke aufgenommene Kritik genauer liest, der wird wohl zwischen den Zeilen herausfinden, daß der Philosoph über die Forderung, die Philosophie solle sich entschiedener an das Wort Gottes anschließen, die Achsel zuckt. Göschel erklärt sich einfach durch die Vorstellung erquickt und will den Begriff durch sie berichtigen. Diese gemütlichen Erquickungen und theologischen Berichtigungen, die in der „siebenfältigen Osterfrage" (1830), „Hegel und seine Zeit" (1832), besonders in dem „Glaubensbekenntnisse der spekulativen Philosophie" mit großem Behagen ausgesprochen werden, sind nur aus der eigentümlichen Beschaffenheit eines Geistes zu erklären, dessen gleichzeitige Empfänglichkeit für die geistige Trinität Goethes, Hegels und der Bibel mehr von einer liebenswürdigen Hingabe des Gemüts, als von Strenge und Entschiedenheit des Gedankens Zeugnis ablegt. In den „Beweisen für die Unsterblichkeit der Seele" (1835) warf Göschel, indem er einen bestimmten Glaubenssatz, eine bestimmte Vorstellungsweise in das Licht der spekulativen Philosophie rückte, den Erisapfel in die Mitte der Hegelianer, indem an dieser Frage alsbald der Zwiespalt der Auffassung an den Tag kam. Wie Hegel selbst darüber gedacht, ist wohl ohne Zweifel. Das Problem lag ihm in dieser individuellen Fassung gänzlich fern. Ihm war die Unsterblichkeit der Seele nur die Ewigkeit des Geistes: „Die Sache ist überhaupt diese, daß der Mensch durch das Erkennen unsterblich ist, denn nur denkend ist er keine sterbliche, tierische Seele." Die Frage um die persönliche Fortdauer ließ er ganz beiseite; was hatte sie mit dem allgemeinen, mit dem Begriffe zu thun. Sie gehörte der religiösen Atomistik der Vorstellung an, von der Hegel ebensowenig wissen wollte, wie von der politischen. Deshalb hat Richter begründetes Recht, gegen Göschel und Conradi in mehreren Schriften, z. B. in der „Lehre von den letzten Dingen" (1833) die persönliche Unsterblichkeit im Geiste Hegels zu leugnen. Göschel dagegen verfiel immer mehr in den Taumel der Vorstellungen und wurde aus einem Philosophen ein Missionär, der Hegel und die ganze Zeit zu bekehren suchte und aus dem Hegelschen Systeme nur einzelne Wendungen entnahm, um das salbungsvolle, orthodoxe Pathos mit einem wissenschaftlichen Schimmer zu bekleiden.

Jedes philosophische System hat eine Zahl von Schülern, welche sich in das abgeschlossene Ganze so hineinleben, daß sie jeden Fortschritt über dasselbe hinaus für überflüssig erklären. Die vollendete Architektonik der Hegelschen Philosophie und ihre ebenso überraschende, wie für das tiefere Erkennen unentbehrliche Methode schienen dem Gedanken eine so voll=

kommene Genugthuung zu gewähren, daß selbst begabte Geister sich bereitwillig mit dem inneren Ausbau des Systems begnügten. Für diese Kerntruppen der Hegelschen Schule war zunächst die Herausgabe der „Sämtlichen Werke Hegels", das Panier, die „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik" der gemeinsame Sammelplatz. Marheineke, Johannes Schulze, Gans, von Henning, Hotho, Förster, Baumann, Michelet und Rosenkranz zeigten als Herausgeber der Hegelschen Werke ihre Pietät gegen den Meister und bekannten sich als seine Schüler. Ihnen schlossen sich Gabler, Werder, Schaller, Hinrichs und Erdmann an. Natürlich war bei der Verschiedenheit der Individulitäten eine prismatische Farbenbrechung der Auffassung unvermeidlich. Nach Göschel und dem Neuschellingianismus hin neigte sich Henning. Georg Andreas Gabler (1786—1853), seit 1835 der Nachfolger Hegels auf dem Berliner Lehrstuhle, war einer jener trocken-konservativen Jünger des großen Meisters, welche sich mit einer dürftigen Exegese begnügen. Er weicht von ihm nur in der einen Schattierung des Glaubens ab, daß er den außerweltlichen Gott für seine Person festhält. Mehr vom Johannes hat Karl Werder (geb. 1806) in Berlin, der Dichter des an Handlung armen Dramas: „Kolumbus" der, wie Gabler die Phänomenologie, in seiner „Kritik des Bewußtseins" (1827) die Logik reproduziert, doch mit phantasievollem Schwunge und mit pantheistischer Konsequenz. Einer der ältesten Schüler Hegels, Herrmann Friedrich Wilhelm Hinrichs (1794—1861) in Halle, begann ebenfalls mit den Göschelschen Zumutungen an die Philosophie, daß sie dem Inhalte der absoluten Wahrheit, die im Christentume gegeben ist, entspreche. Deshalb war Hegel mit der ersten Schrift von Hinrichs: „Die Religion im inneren Verhältnisse zur Wissenschaft" (1822) keineswegs einverstanden. Die Form derselben ist ebenso abstrus und schwerfällig, wie diejenige der späteren philosophischen und ästhetischen Schriften dieses Autors, der „Grundlinien der Philosophie der Logik" (1826), „das Wesen der antiken Tragödie" (1827), Schillers Dichtungen nach ihrem historischen Zusammenhange" (2 Bde., 1837—38). Desto auffallender war die Volkstümlichkeit, Eleganz und liberale Richtung, welche Hinrichs in seinen „politischen Vorlesungen" (2 Bde., 1843) und in seinem Werke über „die Könige" (1853) an den Tag legte, durch welche die Rechts- und Geschichtsphilosophie Hegels eine wünschenswerte Erweiterung erhielt.

Wie Göschel und Gabler verteidigte auch Karl Schaller*) (1810—1868),

*) Schaller hat sich als lebhafter Polemiker mehrfach bewährt, besonders verteidigte er Hegel in seiner Schrift: „die Philosophie unserer Zeit" (1837) gegen die

die außerweltliche Persönlichkeit Gottes, und Johann Eduard Erdmann (geb. 1805), ein Philosoph, machte in seinen „Vorlesungen über Glauben und Wissen“ (1837) das Positiv-Historische des Glaubens zur thatsächlichen Grundlage der Wahrheit*). Dagegen übernahm Marheineke in den „Grundlehren der Dogmatik“ (1827) in strengem Anschlusse an das Hegelsche System die Vermittelung desselben mit den Grundlehren der Theologie, welche freilich allen an der Vorstellung festhaltenden Theologen unerquicklich, ja selbst unbegreiflich erscheinen mußte. „Er schöpfte“, wie Strauß sagt, „das oberste Fett des christlichen Dogmas ab.“

Im Zentrum der Hegelschen Schule stehen Karl Ludwig Michelet, Eduard Gans und Karl Rosenkranz. Wir begegnen hier geistvollen, beweglichen Naturen, welche nicht, wie die logischen Säulenheiligen der Rechten, auf dem Piedestal des Begriffes gleichsam festgefroren sind, sondern frei umherwandeln in Welt und Leben, mit demselben offenen Sinne für die Fülle der Erscheinungswelt begabt, welcher Hegel selbst ausgezeichnet und seinem System die umfassende Ausbreitung und den durchgreifenden Einfluß gesichert hat. Michelet war durch seine französische Lebendigkeit, durch die scharfe und schlagende Fassung, die er dem Gedanken zu geben weiß, durch die witzige Abfertigung anmaßender Halbheiten besonders für die Polemik und für die deutlich abgeschlossene Charakteristik der Systeme organisiert. So ist seine „Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel“ (2 Bde., 1837—38) durch die gedrängte, übersichtliche, mit sicheren Konturen und dem Instinkte für das Wesentliche entworfene Darstellung der einzelnen Philosophien ausgezeichnet. Weniger glücklich war er in seiner Polemik gegen Strauß, indem er nicht die Gattung, sondern die Person für das Vollkommene und Absolute erklärte. „Der historische Christus und das neue Christentum“, (1847).

Wenn Michelet auch für die Ethik Verdienstliches geleistet, so war es doch Eduard Gans aus Berlin (1798—1839) vorbehalten, die durchgreifende Anwendung der Hegelschen Rechtsphilosophie auf die Jurisprudenz zu machen. Unter den Händen Savignys war die scharfe

---

Angriffe der damaligen Ankläger. Er hat auch über Schleiermacher und Feuerbach geschrieben. Sein Hauptwerk ist die „Psychologie“ (1 Bd., 1860).

*) Sein Hauptwerk ist der „Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der neuen Philosophie“ (3 Bde., 1834—53). Erdmann, früher Theolog, hat sich auch durch populärwissenschaftliche Schriften wie die „Psychologischen Briefe“ (1851) und durch eine Reihe humoristischer Vorträge bekannt gemacht.

Sonderung der römischen Rechtsbegriffe zur höchsten Subtilität gediehen, und dies in einzelnen Fascikeln locker zusammengeheftete Herbarium der vertrockneten römischen Rechtsblüten galt für das unumstößliche Evangelium aller juristischen Weisheit. Die historische Schule des Rechts beschäftigte sich daher mit der Geschichte, aber nur mit der Geschichte des römischen Rechts, und hielt den dringenden Anforderungen der Gegenwart und den großen Thatsachen der Revolution gegenüber den Standpunkt fest, daß unsere Zeit überhaupt keinen Beruf zur Gesetzgebung habe. Nachdem sie also die Kontinuität der Rechtsbildung durch das Mittelalter hindurchgeführt und nachgewiesen hatte, verleugnete sie den Fortgang der Entwickelung auf einmal in der Gegenwart, oder vielmehr, in der Theorie eines organischen Wachstums befangen, welches für solche geistig unproduktive Epochen, wie das Mittelalter, die geeignete Entwickelungsform ist, wollte sie der Energie des schöpferischen Geistes, welcher sich im letzten Jahrhunderte geltend gemacht, kein Recht zur Neugestaltung der Gesetze einräumen; das Armutszeugnis, das sie der Gegenwart ausstellte, war in der That nur ihr eigenes geistiges Armutszeugnis. Denn die Schranke dieser Einsicht bestand offenbar darin, für die Entwickelung von Staat und Recht, für die ganze Sphäre des objektiven Geistes ein untergeordnetes physiologisches Gesetz zur Geltung zu bringen. Die Anerkennung dieses Gesetzes bedingt die unbegrenzte Ehrfurcht vor dem thatsächlich Gegebenen, nicht, wie bei Hegel, seinem wesentlichen Gehalte nach, als einer historischen Entwickelungsstufe, einem vernünftig Gewordenen, sondern in aller seiner Zufälligkeit, mit allen seinen Auswüchsen, in seiner ganzen chaotischen Massenhaftigkeit. Einem scharfen Kopfe und durchgebildeten Denker wie Eduard Gans mußte alsbald diese historische Schule als eine unhistorische erscheinen, denn für die Vergangenheit hatte sie nur einen einseitigen, keinen umfassenden Maßstab, der für die ganze weltgeschichtliche Entwickelung ausgereicht hätte, und für die Gegenwart lag ihr geistiger Bankerott am Tage. Eine wahrhaft universelle geschichtliche Auffassung führte Gans in seinem „Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwickelung" (4 Bde., 1824—35) durch, in welchem das römische Recht nur eine, wenn auch bedeutende, Stufe der Entwickelung darstellt, indem allerdings das römische Volk von der Rechtsidee mehr als die anderen getragen und thätiger in ihrer Durchbildung war. Die Institutionen des Rechts wurden aus der bestimmten Epoche und aus dem Volksgeiste, der sie schuf, begriffen und damit auch für die Gegenwart dem fortschreitenden Flusse der Idee überliefert. Ebenso suchte Gans auch das „System des römischen Civilrechts" (1827) mit der inneren Notwendigkeit des Be-

griffs zu durchdringen, der hier indes nur für die Grundlagen des Ganzen von Bedeutung sein konnte, indem das römische Recht sonst das Gebiet eines in tausend Distinktionen, die bis zu extremer Feinheit zugespitzt sind, in scharfgespaltenen Unterschieden und Gegensätzen triumphierenden Verstandes ist. Durch seine Hinneigung zu den Prinzipien des französischen Liberalismus, die er auch in rasch verbotenen Vorlesungen „über die Geschichte der letzten zehn Jahre“ geltend machen wollte, durch seine von Hegel selbst nicht geteilte Begeisterung für die Julirevolution bildet Gans den Uebergang zur politischen Linken der Hegelschen Schule, während seine „Rückblicke auf Personen und Zustände“ (1836) ihn in einer Reihe mit den jungdeutschen Weltfahrern zeigen, denen er indes durch schlagenden Witz, seltenes Beobachtungstalent und gründliches Eingehen auf tiefere Interessen überlegen ist.

Noch vielseitiger in der Vermittelung der Philosophie und des Lebens, in der unermüdlichen Propaganda des Systems, in dem aufgeschlossenen Sinne für alle Erscheinungen der Geisteswelt, besonders auf dem Gebiete der Kunst, dabei von einer seltenen Gabe lichtvoller Darstellung und von hinreißender, geistiger Lebendigkeit, der die Gedanken von allen Seiten zuströmen, ist Karl Rosenkranz aus Magdeburg (1805—1879), nach einer reichen geistigen Entwickelung, deren Stadien er uns in seiner autobiographischen Schrift: „Von Magdeburg bis Königsberg“ (1873) lebendig vorgeführt hat, Professor der Philosophie in Königsberg, eine der bedeutendsten und liebenswürdigsten Erscheinungen unter den Vertretern des Hegelschen Systems, welches ihm vor allen eine geläuterte Reproduktion, eine glänzende Popularität und eine netzartige Ausbreitung über alle Kreise des modernen Lebens verdankt. Gegenüber dem trockenen Formalismus, in welchen viele Schüler das Hegelsche System erstarren ließen, bedurfte es einer so regsamen und lebensvollen geistigen Persönlichkeit, wie Rosenkranz, um im Hegelschen Geiste auch die fortschreitende Geschichte und alle Thaten der neuen Kultur zu begreifen. Das weiche und phantasievolle Naturell von Rosenkranz wies ihn besonders auf die Theologie und Poesie hin. Er selbst gesteht von sich, daß ihn nur die Spannung im Uebergehen von der Theologie zur Poesie und umgekehrt thätig und lebendig erhalte, soviel Unvollkommenes sie auch hervorrufe. Auf dem Gebiete der Theologie hatte er zunächst durch seine Schrift: „Ueber die Naturreligion“ (1831), in welcher er nur die Religion der wilden Völker, die Wurzel der Hegelschen „Naturreligion“, behandelt, eine wertvolle Monographie geliefert. Ihr schloß sich eine „Encyklopädie der theo-

logischen Wissenschaften" (1831) an, in welcher er, wie in seiner „Kritik der Schleiermacherschen Glaubenslehre" (1836), Hegel und Schleiermacher zu vermitteln sucht. In betreff seiner religionsphilosophischen Auffassung wurde Rosenkranz von Strauß in das Zentrum der Schule gestellt, welches nicht, wie die rechte Seite, die ganze evangelische Geschichte, aber doch ihren Hauptteil und Mittelpunkt durch die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur für historisch gegeben und verbürgt annimmt. Rosenkranz erklärt „das wahre Christentum für vernünftig und die Vernunft für christlich"; doch die Widersprüche der äußeren Geschichte Christi räumt er willig ein, weil man sonst „einen Selbstmord der Intelligenz" begehen müsse. Dagegen behauptet er der linken Seite gegenüber, „daß jene einzelne Gestalt, deren Erinnerung die Geschichte uns aufbewahrt hat, sodaß auch wir noch ein Bild ihres unmittelbaren Lebens uns darstellen können, — daß sie allein und außer ihr kein anderer Mensch, dem Begriffe angemessen, die Realität der Idee als individuelle Erscheinung vollbracht hat". Wenn er so auf theologischem Gebiete vermittelnd und versöhnend auftrat, so ist seine Wirksamkeit auf litterarhistorischem und ästhetischem doch noch bedeutender. Ein feiner Geschmack und eine ebenso leicht angeregte, wie lebendig anregende Phantasie befähigten ihn besonders zur glücklichen Reproduktion poetischer Schöpfungen, aus welcher ungesucht und lichtvoll die geistige Bedeutung hervortrat. Sein Urteil ist trotz der milden Form stets scharf und eindringend. Ein Philosoph, welcher sich der Litteraturgeschichte zuwandte, mußte besonders das aufgehäufte Material unter die wesentlichen Gesichtspunkte der geistigen Entwickelung ordnen, Leben und Bewegung in zufällig zusammengestellte Massen bringen, was nur die empirischen Litterarhistoriker verschmähten. Das sind die Verdienste seiner oft geplünderten „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" (1830), seines „Handbuches einer allgemeinen Geschichte der Poesie" (3 Bde., 1832—33) und seines neuesten Hauptwerkes auf diesem Gebiete: „Die Poesie und ihre Geschichte" (1855), welche sich durch großartige Gruppierung im ganzen und sorgfältige Ausführung im einzelnen auszeichnet. Die „Vorlesungen über Goethe" (1847) erschließen mehr, als alle anderen Kommentare, ein geistvolles Verständnis des großen Dichters, aber sie geben jede Kritik auf, indem sie seine unbedingte Herrlichkeit mit liebevoller Pietät zu begreifen suchen. Diese Schüchternheit des Urteils, die vor jeder Analyse zurückschreckt, kann einem großen Genius nicht gerecht werden, dessen wahre Bedeutung um so lichtvoller hervortritt, je tiefer und

schärfer die Schatten gezeichnet werden, welche stets die einseitige Energie einer großen Begabung im Gefolge hat. Dagegen hat Rosenkranz in der „Aesthetik des Häßlichen" (1853) neben einer großen Feinheit und Schärfe der Begriffsbestimmungen sich auch als scharfer Silhouetteur litterarischer Persönlichkeiten der Gegenwart gezeigt und durch die strenge, aber anteilvolle Kritik ihrer Produktionen einen unmittelbaren Einfluß auf die modernste Litteratur zu gewinnen gesucht. Gegenüber der vornehmen Abgeschlossenheit, durch welche andere Litterarhistoriker und Aesthetiker das Vorrecht der Gelehrsamkeit zu wahren glauben, ist das Verdienst einer solchen lebendigen Teilnahme am Fortgange der Litteratur nicht hoch genug anzuschlagen. Es ist des Philosophen unwürdig, die Thüre der Weltgeschichte zuzuriegeln, seiner angstvollen Betäubung durch die Erscheinungen der Gegenwart irgend einen stolzklingenden Namen zu geben und als Schlüsselverwalter der Vergangenheit ihr allein die Glorie höchster Bedeutung zuzuschreiben. Diese Einsicht von Rosenkranz und sein Streben, den Begriff stets frisch zu erhalten durch immer neue Bewährung, räumen ihm einen hervorragenden Platz unter den Philosophen ein. Ebenso gerüstet zur Abwehr weiter drängender Entwickelungen, ohne ihr eingehendes Verständnis für eine Befleckung der spekulativen Selbstgenugsamkeit zu halten, wie zum inneren Ausbau des Systems, das er durch die „kritischen Erläuterungen" (1840), durch die „Psychologie" (1837), eine Ausführung der Lehre vom subjektiven Geiste, welche bei Hegel einer der unvollständigsten Teile des Systems ist, durch die „Pädagogik als System" (1848) näher bestimmte und ergänzte und im „System der Wissenschaft" (1850) durch Hineinnahme aller derjenigen Momente, in denen eine berechtigte Fortentwickelung der Wissenschaft seit Hegels Tode liegt, zu reformieren suchte, hat er überdies als Biograph Hegels („Hegels Leben", 1850), als ein zum Teile polemischer Kommentator Schellings („Vorlesungen über Schelling", 1842), als tief eingehender und gründlich aus den Quellen schöpfender Biograph „Diderots" und in zahlreichen Skizzen, Schilderungen, Studien, Konfessionen, selbst poetischen Versuchen eine ausgebreitete litterarische Thätigkeit ausgeübt, als deren Kern stets eine fein organisierte und edelstrebende Begabung erscheint. Mag Rosenkranz auch in Einzelnheiten zu sehr geneigt sein, für die zufällige Erscheinung ein Grundrecht des Begriffs zu reklamieren und für die individuelle Neigung und Abneigung ein spekulatives Piedestal zu suchen, mag sich bei ihm das dialektische Feuer des Begriffs oft in jene bengalischen Flammen verwandeln, mit denen seine Phantasie irgend eine liebenswürdige Erscheinung verklärt: er bleibt der geistvolle

Vermittler der Idee und der Wirklichkeit, welche sie sich immer von neuem schafft, des Weltgeistes und des Zeitgeistes, und wenn er als der rechte Mann des Zentrums die Zeit zu begreifen suchte, was die rechte Seite verschmähte, so folgten ihm bald die Männer der Linken, welche die Zeit durch die Idee zu bewegen suchten.

Dritter Abschnitt.

Die Hegelianer der jüngeren Richtung: die Kritik.

Die Auffassung der Theologie und besonders der Christologie gab den Grund her zu jener Einteilung der Schule, welche dem konstitutionellen Kammersystem entnommen ist. Der Mann, von welchem sie ausging, David Strauß aus Ludwigsburg (1808—1874), war der Gründer und Führer der linken, welche er durch die Behauptung, „daß die Prüfung der evangelischen Geschichte durchaus der historischen Kritik freizulassen sei," konstituierte. Die freie, voraussetzungslose Kritik wurde das Banner der Hegelschen Linken, welche damit nicht aus dem System heraustrat, sondern den Sinn seines Begründers offenbar besser traf, als die Rechte und das Zentrum; denn es war Hegel nirgends eingefallen, die evangelische Geschichte durch die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur verbürgen zu wollen, worin schon eine gänzliche Verkehrung seines Standpunktes liegt. Wie hätte Hegel die Idee zum Bürgen eines zufälligen Geschehens in der Zeit machen, ihr gegenüber dem einzelnen Faktum eine solche sekundäre Stellung einräumen können? Noch ferner lag es ihm offenbar, eine einzelne Erscheinung zum Träger der Realität der Idee zu machen und sie in eine Ausnahmestellung zu versetzen, ohne anderen Grund, als um den theologischen Voraussetzungen gerecht zu werden. Strauß steht mit seinem „Kultus des Genius" noch weiter rechts, als Hegel, welcher die Individuen in den Dienst des Weltgeistes und der Vernunft giebt, die sich des Geistes und selbst der Leidenschaften der einzelnen zur Erreichung ihrer Zwecke bedient. Nur in der „Aesthetik" giebt Hegel eine Entwickelung des Genies, und das Uebertragen dieses Begriffes auf die religiöse Sphäre wird durch die Autorität Hegels nirgends gerechtfertigt. Die Kritik, welcher Strauß im „Leben Jesu" (2 Bde., 1835—36) die evangelische Geschichte unterwirft, hat zwar ihre Antecedentien sowohl im Hegelschen Systeme, als auch in den mythischen Auslegungsversuchen,

welche Baur, de Wette und andere Theologen auf das Alte Testament und vereinzelte Stellen des Neuen angewendet; sie war aber mit solcher Konsequenz des Denkens, mit solcher Solidität historischer Studien, mit solchem Ernste und solcher Unerschütterlichkeit durchgeführt, daß sie in den weitesten Kreisen großes Aufsehen erregte und nicht nur die Stuttgarter Lärmtrommel Wolfgang Menzel und die Berliner Glaubenstrompete Hengstenberg, sondern auch die Züricher Bauern zu thatkräftiger Opposition wachrief.

Strauß's „Leben Jesu" ist eine Auffassung der biblischen Geschichte, welche sich nach ihrer Methode die kritische, nach ihrem Ergebnisse die mythische nennt. Die heilige Geschichte, ein Geschehen, in welchem das Göttliche ohne Vermittelung in das Menschliche hereintritt, die Ideen sich unmittelbar verkörpert zeigen, verliert mit der fortschreitenden Bildung der Völker ihre Wahrscheinlichkeit; denn Bildung ist überhaupt Vermittelung und wird sich in ihrem Fortschritte immer deutlicher der Vermittelungen bewußt, welche die Idee zu ihrer Verwirklichung bedarf. Sie spricht ihre Abweichung von den alten Religionsurkunden dahin aus: „das Göttliche kann nicht so (teils überhaupt unmittelbar, teils noch dazu roh) geschehen sein, oder das so Geschehene kann nicht Göttliches gewesen sein." Die neue Bildung verblendet sich nicht gegen diese Differenz, wenn sie unbefangen ist, sondern gesteht bei der Auslegung der Urkunden offen ein, daß sie das, was jene alten Schriftsteller erzählen, anders ansieht, als diese selbst es angesehen haben. Die allegorische Auslegung des Alten und Neuen Testaments (Origenes) hielt das Göttliche fest, leugnete aber, daß es sich in dieser unmittelbaren Weise geschichtlich verwirklicht habe; der Naturalismus der Deisten des 17. und 18. Jahrhunderts (Bolingbroke, Morgan, Woolston, der Wolfenbüttler Fragmentist) giebt eher den geschichtlichen Hergang zu, den er aber nicht als einen göttlichen, sondern als einen menschlichen auffaßt. So wurden in feindseliger Weise die Subjekte der biblischen Geschichte als schlechte und betrügerische Menschen angesehen. Im Gegensatze hierzu entkleidete der Rationalismus (Paulus) diese Subjekte zwar ihrer Göttlichkeit, gestand ihnen aber dafür die reine Menschheit ungeschmälert zu. Die mythische Auffassungsweise der heiligen Geschichte wurde nun von Strauß rein und in gehörigem Umfange, d. h. bei allen Erzählungen, welche eine buchstäblich historische Wahrheit nachweisbar nicht enthalten können, auf die evangelische Geschichte angewendet. Für den Standpunkt der Religion ist nach Strauß das Mythische wesentlich und notwendig; denn die Religion hat das Bewußtsein desselben absoluten Inhalts, wie die Philosophie, aber nicht in der

Form des Begriffes, sondern der Vorstellung. Die Vorstellung aber, selbst auf der Stufe, wo sich das Bewußtsein zum Gedanken des Göttlichen erhoben hat, betrachtet Gottes Lebendigkeit und Wirksamkeit nur unter der Form einer Reihe göttlicher Thaten und glaubt andererseits das natürliche Geschehen und das menschliche Thun nur durch Annahme göttlicher Wirkungen und Wunder in demselben zu religiöser Bedeutung erheben zu können. Strauß macht keinen Unterschied in der Auffassung der christlichen und profanen Mythologie und nimmt den Satz Ottfried Müllers als Grundlage seiner Ausführungen an, „daß dem Mythus kein individuelles Bewußtsein, sondern, ein höheres, allgemeines Volksbewußtsein (Bewußtsein einer religiösen Gemeinde) zu Grunde liege." Die Absichtlichkeit der Erfindungen ist, wenn nicht ganz ausgeschlossen, doch nur auf poetische oder religiös-pragmatische Bearbeitungen der alten Sagen beschränkt. Unter „evangelischem Mythus" versteht Strauß eine auf Jesus mittelbar oder unmittelbar sich beziehende Erzählung, welche wir nicht als Abdruck einer Thatsache, sondern als Niederschlag einer Idee seiner frühesten Anhänger betrachten dürfen. Der Mythus ist teils rein für sich die Substanz der Erzählung, teils nur ein Accidenz an wirklicher Geschichte. Bei einzelnen kleinen Partien waltet das Sagenhafte vor, oder man muß willkürliche Zuthaten des Schriftstellers annehmen. Die messianische Entwickelung, welche schon lange vor Jesu Zeit im israelitischen Volke erwachsen, durch mehrere Momente bestimmt und umschrieben war, wurde für die Evangelien eine Hauptquelle der mythenbildenden Idee. Man würde sich sehr irren, wenn man in dieser Auffassung von Strauß eine Abweichung von den Hegelschen Prinzipien erblicken wollte. Er selbst behauptet in seinen „Streitschriften," daß eine Kritik der evangelischen Geschichte in seinem Sinne durch Hegels allgemeine Grundsätze nicht ausgeschlossen werde, wenngleich die Ansicht Hegels über die Person und Geschichte Jesu an großer Unbestimmtheit leide. Hegel hatte behauptet, „daß man, was das bloß Geschichtliche, Endliche, Aeußerliche betrifft, die heiligen Schriften wie profane Schriften betrachten kann." Damit machte Strauß Ernst, obgleich erst Bruno Bauer die letzte Konsequenz dieser Behauptung zog. „Das Leben Jesu" selbst gehört in seiner sorgfältigen Ausführung, welche nicht bloß die Evangelien, sondern auch alle früheren Auslegungsversuche kritisiert, der Theologie an, und nur die Schlußabhandlung des Werkes ist wieder von philosophischer Bedeutung, indem Strauß hier die kritisch aufgelösten Elemente der Geschichte durch den geistigen Inhalt der Christologie zu ersetzen sucht. Er findet den Schlüssel zu ihr darin, daß als Subjekt der Prädikate, welche die Kirche Christo beilegt, statt eines Indi-

viduums eine Idee, aber eine reale, nicht Kantisch unwirkliche gesetzt werde. Diese Idee ist die Idee der Gattung, der Menschheit. Die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur ist in unendlich höherem Sinne eine reale, wenn ich die ganze Menschheit als ihre Verwirklichung begreife, als wenn ich einen einzelnen Menschen als solche aussondere. Es ist gar nicht die Art, wie die Idee sich realisiert, in ein Exemplar ihre ganze Fülle auszuschütten und gegen alle anderen zu zeigen, in jenem einen sich vollständig, in allen übrigen aber nur immer unvollständig abzudrücken, sondern in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, im Wechsel sich setzender und wieder aufhebender Individuen liebt sie ihren Reichtum auszubreiten. So wird die Apotheose des Gottmenschen zu einer Apotheose der Menschheit, als der Vereinbarung beider Naturen, des menschgewordenen Gottes; und der absolute Inhalt der Christologie ist aus den Trümmern seiner geschichtlichen Form herausgerettet. Später suchte indes Strauß sowohl in den „Streitschriften“ (1837), die sich durch die maßvolle Gedrungenheit eines Lessingschen Stils auszeichneten und die Gegner seines Werkes, besonders Wolfgang Menzel, mit seltener polemischer Gewandtheit aus dem Sattel hoben, als auch in seinem Aufsatze: „Ueber das Vergängliche und Bleibende im Christentum,“ den er in die dritte Auflage des Lebens Jesu aufnahm, den Standpunkt der Schlußabhandlung wesentlich zu modifizieren und sich der Ansicht von Rosenkranz zu nähern. Alle die verschiedenen Richtungen, in welche der Reichtum des göttlichen Lebens in der Menschheit sich auseinandersetzt — Kunst, Wissenschaft — werden, wie Strauß hier behauptete, durch große Individuen vertreten. Insbesondere ist auf dem Felde der Religion, wenigstens innerhalb des monotheistischen Gebietes, alle eigentümliche Gestaltung an hervorragende Persönlichkeiten geknüpft. Das Christentum kann keine Ausnahme von diesem Typus machen; die gewaltigste geistige Schöpfung kann nicht ohne nachweisbaren Urheber, nicht das bloße Ergebnis des Zusammenstoßes zerstreuter Kräfte und Ursachen sein. Jesus tritt daher in die Kategorie der hochbegabten Individuen, welche auf den verschiedenen Lebensgebieten die Entwickelung des Geistes in der Menschheit zu höheren Stufen zu erheben berufen sind, Individuen, welche wir auf den außerreligiösen Feldern, namentlich auf denen der Kunst und Wissenschaft, als Genies zu bezeichnen pflegen. Unser Verhältnis zu Jesu würde also als ein Kultus des Genius zu betrachten sein. Dadurch steht Jesus indes noch nicht über allen anderen Individuen, sondern nur in einer Linie mit den hervorragendsten unter diesen, mit einem Homer, einem Moses, einem Cäsar, einem Raphael. Da indes das Gebiet der Religion das vornehmste von

allen ist, in denen sich die schöpferische Kraft des Genies entfalten kann, und Christus innerhalb dieses Gebietes als Urheber der höchsten Religion die übrigen Religionsstifter weit überragt, so steht er allerdings einzig und unerreicht in der Weltgeschichte da.

Diese Konzessionen, welche in schöngeistiger Färbung alsbald von den Enthusiasten der Theezirkel angenommen wurden, so daß der Kultus des Genius eine kurze Zeit lang für einen Glaubensartikel des modernen Bewußtseins galt, konnten von Strauß nicht lange aufrecht erhalten werden. Schon in seinem zweiten Hauptwerke, der Dogmatik („die christliche Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft", 2 Bde., 1840 bis 1841), verlautet nichts mehr von ihnen; sie stellt im Gegenteil den Unterschied von Strauß und der älteren Hegelschen Schule aufs entschiedenste fest. Weder Marheineke noch Daub hatten die Geschichte des Dogma in einer durchgreifenden Weise berücksichtigt; Hegel selbst ging von der Voraussetzung aus, daß das religiöse Dogma den gleichen Inhalt habe, wie der philosophische Gedanke. Nach beiden Seiten hin markiert sich der Standpunkt von Strauß als ein wesentlich anderer. Zunächst behauptet er, daß die wahre Kritik des Dogma seine Geschichte sei, „eine objektive, sich im Laufe der Jahrhunderte vollziehende Kritik, die der heutige Theologe nur begreifend zusammenzufassen hat." Ein Dogma löst sich auf und bildet sich um in das andere; die große Menge von Erklärungs- und Vermittelungsversuchen, welche die Widersprüche des Dogma aufzulösen strebten, aber natürlich erfolglos blieben, sind der eigene Auflösungsprozeß der Dogmatik, der zuletzt in die philosophischen Ideen der modernen Philosophie münden mußte. Die moderne Wissenschaft, deren Verträglichkeit und Einheit mit dem Dogma die ältere Schule behauptet und Hegel selbst wenigstens in Pausch und Bogen angenommen hat, tritt bei Strauß in offenbaren Gegensatz mit der Glaubenslehre; oder vielmehr, sie macht ihre Autonomie gegenüber den einzelnen Satzungen geltend. Strauß würdigt die Bedeutung dieses Kampfes vollkommen; er sagt, „daß in dem Kampfe dieser Gegensätze die bisherigen konfessionellen Unterschiede, selbst der des Katholizismus und Protestantismus, zu gänzlicher wissenschaftlicher Bedeutungslosigkeit zusammenschwinden." Indem Strauß der Wissenschaft „das Recht und Urteil über dasjenige, was der Geist als ein durch ihn selbst Gesetztes erkennt," zuspricht, hebt er die Autorität des Dogma auf und setzt die Autorität der Wissenschaft an dessen Stelle. Er erklärt die Entgegensetzung von Spekulation und Dogma für eine absolute, ohne zu leugnen, „daß auch die Vernunft ihren Samen in den Boden der Reli-

gion streue, und daß, wenn die Religionen und Kirchen sich um Hülsen gestritten, es Hülsen der Wahrheit gewesen seien." Der genetische Gang, den Strauß bei der Darstellung jedes einzelnen Dogma nimmt, ist nun folgender. Ursprünglich ist das Dogma in unbestimmter, naiver Fassung in der Schrift niedergelegt; bei der Analyse und näheren Bestimmung tritt die Kirche in Gegensätze auseinander; dann erfolgt die kirchliche Fixierung im Symbol, und das Symbol wird zur Dogmatik ausgearbeitet; der Dogmatik tritt die Kritik gegenüber, indem „das Subjekt sich aus der Substanz seines bisherigen Glaubens herauszieht und diese als seine Wahrheit negiert, weil ihm, wenn auch zunächst nur an sich und in unentwickelter Form, eine andere Wahrheit aufgegangen ist." Die Resultate dieser dogmatischen Kritik stellen dem außerweltlichen Gotte den immanenten Prozeß der Idee, den göttlichen Eigenschaften die in der Welt liegenden Weltgesetze, der asketischen Moral oder Glaubensheiligkeit das natürliche Verhalten des Menschen zur sittlichen Ordnung, deren Glied er ist, dem Kultus die Spekulation, der Kirche den Staat gegenüber.

Als in neuer Zeit Ernest Renan mit seinem phantasievollen „Leben Jesu", das in Bezug auf die Landes- und Sittenschilderungen Palästinas auf eigener Anschauung ruhte, durch romanhafte Darstellung und oft keck profane Kritik großes Aufsehen erregt hatte, trat auch David Strauß mit einer volkstümlichen Behandlung seines „Leben Jesu" (2 Bde., 1864) hervor, in welchem er, abweichend von seinem Hauptwerke, wenigstens einen geschichtlichen Umriß des Lebens Jesu in zusammenhängender Darstellung bot; doch überwog auch in dieser Schrift die Kritik, welche alle Lücken offen läßt, über die phantasievolle Reproduktion.

Nachdem Strauß im „Leben Jesu" und der „Dogmatik" sich gleichsam mit der Theologie der Gegenwart abgefunden, folgte er seinem Hange, mit dem feinen Kunstsinn, der ihm eigen, abgeschlossene Lebensbilder zu schaffen. Meister in kritischer Sichtung der Quellen und durchsichtiger Darstellung, wählte er vorzugsweise geistige Helden des deutschen Volkes, deren genial-zerfahrenes Leben mit der maßvollen Weise, in der es geschildert wurde, in merkwürdigem Kontrast stand. Doch kam es dem Biographen darauf an, in diesen Lebensgeschichten ein Stück deutscher Kultur- und Entwickelungsgeschichte abzuspiegeln. Wenn er durch die Herausgabe von Schubarts Briefen und durch seine Biographie Märklins Streiflichter auf die neue und neueste Zeit fallen ließ, so schildert er in seinen beiden Hauptwerken: „Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin" (1856) und „Ulrich von Hutten" (2 Tle., 1858; 2. Aufl. 1871) das gährende Jahrhundert der Reforma-

tion und bekundet seinen Beruf zum Historiker für alle diejenigen, welche nicht bereits aus dem „Leben Jesu“ seinen historischen Sinn heraus erkannt. Die künstlerische Verteilung von Licht und Schatten, die unparteiische Würde der Darstellung, die Gründlichkeit der Forschung und Schärfe der Kritik, wo es sich um die Schriften jener Männer, z. B. die Briefe der Dunkelmänner handelt, die geschickte Verwebung des Einzelschicksals mit dem allgemeinen Kulturleben lassen diese Werke von Strauß neben den Lebensbeschreibungen Varnhagens von Ense, denen sie, so verschieden auch die Behandlungsweise sein mag, an Wert gleich stehn, als die vortrefflichsten Bausteine zu einem biographischen Pantheon der Deutschen erscheinen. Mit großer Freiheit und Unbefangenheit des Urteils zeichnete Strauß das Bild von „Voltaire“ (1870), wie er in seinen „Kleinen Schriften“ (Neue Folge 1866) meistens durch die Gediegenheit, Bestimmtheit und Klarheit seiner Darstellungsweise, besonders in der Jugendgeschichte Klopstocks, einen harmonischen Eindruck macht.

Noch einmal, das Jahr vor seinem Tode, erregte David Strauß von neuem das Aufsehen, welches einst sein „Leben Jesu“ gemacht hatte, durch eine Schrift, welche als sein philosophisches Testament betrachtet werden kann, die alsbald in zahlreichen Auflagen erschien und eine Flut von Gegenschriften hervorrief: „Der alte und der neue Glaube“ (1872). Das Werk zerfällt in vier Abschnitte: „Sind wir noch Christen?“ „Haben wir noch Religion?“ „Wie begreifen wir die Welt?“ „Wie ordnen wir unser Leben?“ Die beiden ersten Abschnitte sind mehr kritischer, die beiden letzten mehr positiver Natur. Die ersten enthalten Metaphysik und Religionsphilosophie, die letzten Naturphilosophie und Ethik, wenn man diese Bezeichnungen der philosophischen Systeme auf ein Werk anwenden will, welches das ganze Latein der Philosophie vergessen zu haben scheint und mit der Präzision des gesunden Menschenverstandes, jenes unglücklichen Proskribierten der Hegelschen Philosophie, an seine Arbeit geht. In dem Lebensbild Jesu, welches Strauß in dem ersten Abschnitte, diesem dritten Leben Jesu entwirft, hat sich ihm das mythische Gewölk um das Haupt unseres Religionsstifters immer mehr verdichtet; es erscheint ihm als ein eitler Wahn, was er doch noch selbst in dem zweiten Leben Jesu versuchte, aus den Lebensnachrichten der Evangelien durch irgend welche Operationen ein natürlich in sich zusammenstimmendes Menschen- und Lebensbild hervorzurufen. Auch zum sittlichen Vorbild eigene sich Jesu nicht. Der Jesus der Geschichte sei lediglich ein Problem der Wissenschaft; ein Problem aber könne nicht Gegenstand des Glaubens, nicht Vorbild des Lebens sein. Damit hat Strauß auch seine frühere Theorie von dem reli-

giösen Genie Jesu aufgegeben. Der zweite Teil giebt eine kurze Religionsphilosophie, Betrachtungen über Polytheismus und Monotheismus, eine Kritik der Beweise für das Dasein Gottes, eine Darstellung der Gottestheorie der verschiedenen großen Philosophien und stellt zuletzt als das Residuum dieses Auflösungsprozesses, der freilich durch die Gedankenarbeit unserer neuen philosophischen Systeme vollzogen worden ist, als den unverwüstlichen Grundbestandteil aller Religionen hin das Gefühl der unbedingten Abhängigkeit von dem Universum, indem uns das gesetzmäßige, das lebens- und vernunftvolle All die höchste Idee sei. Diese Weltanschauung sei noch eine religiöse, denn sie sei optimistisch und reagiere gegen den Schopenhauerschen Pessimismus. Der dritte Abschnitt enthält eine Naturphilosophie, aufgebaut auf Grundlage neuer Entdeckungen der Naturwissenschaften und mit der ausgesprochenen Absicht, das Zustandekommen der natürlichen Welt in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer Stufenfolge bis zum Menschen hinauf ohne Zuhülfenahme des Schöpfers, ohne Zwischeneintritt des Wunders zu erklären: das Resultat dieses dritten Teiles ist, daß das Universum ins Unendliche bewegter Stoff sei, der durch Scheidung und Mischung sich zu immer höheren Formen und Funktionen steigere, während er durch Ausbildung, Rückbildung und Neubildung einen ewigen Kreis beschreibt. Der Weltzweck, dessen Erreichung die alte religiöse Vorstellung erst am Ende der Welt erblickte, wird nach Strauß, wenn auch in beziehungsweise immer höheren Manifestationen, doch an sich in jedem Augenblicke der Entwickelung erreicht. Damit wird allerdings die aufsteigende Linie zu einer Kreislinie umgebogen, und der Untergang der Erde selbst und ihrer Geschichte beweise nicht, daß diese ihren Zweck verfehlt hat, da derselbe in jedem Augenblicke ihrer Geschichte erreicht wird. Der vierte Abschnitt enthält die praktische Philosophie von Strauß; er führt das sittliche Handeln auf den Grundsatz zurück, daß es ein Sichbestimmen des einzelnen nach der Idee der Gattung sei. In der Ausführung des politischen und sozialen Teils, sowie auch in der beigefügten Aesthetik verrät Strauß stark konservative Grundsätze, ist ein Anwalt des Krieges, des Adels, des monarchischen Mysteriums, der Todesstrafe, Gegner des allgemeinen Wahlrechts und der sozialdemokratischen Bewegung. Alle diese Sätze des neuen Glaubens sind in einem Lapidarstil von größter Prägung und Durchsichtigkeit abgefaßt.

Groß war die Bewegung, welche sie in der Litteratur hervorriefen. Die meisten Gegner, aus dem linken Zentrum der Religionsphilosophie, verwarfen die Konsequenzen des Denkers und führten den früheren Strauß gegen den späteren ins Treffen, so Johannes Huber, J. Froschamer, der in seiner Schrift: „Das neue Wissen und der neue Glaube“

(1873) das hierarchische Christentum mit scharfen Waffen angreift. Andere wandten sich, wie Zirngiebl, gegen den naturwissenschaftlichen Aberglauben von Strauß und gegen den Darwinismus, andere, wie Friedrich Nietzsche in dem ersten Hefte der „Unzeitgemäßen Beobachtungen" sogar gegen den geistigen Standpunkt von Strauß als den eines Bildungsphilisters und gegen den Stil eines Prosaikers, der in vieler Hinsicht doch klassisch zu nennen ist*).

Von diesem letzten bedeutsamen Vermächtnis des Philosophen müssen wir zu der Bewegung zurückkehren, die sein erstes „Leben Jesu" hervorrief. Sowohl die Kritik der religiösen Geschichte, wie die Kritik des Dogma und seiner Geschichte wurden der Ausgangspunkt weitergehender Richtungen. Dem „Leben Jesu" folgte die „Kritik der Synoptiker" von Bauer; „der Glaubenslehre" war schon das „Wesen des Christentums" von Feuerbach vorausgegangen. Bruno Bauer aus Eisenberg in Sachsen-Altenburg (geb. 1809) war in den „Berliner Jahrbüchern" als ein Gegner von Strauß aufgetreten und hatte „das Leben Jesu" einer Kritik unterzogen, deren Vornehmheit in dem Scholastizismus der älteren Schule Hegels wurzelte. Strauß hatte dagegen in den „Streitschriften" Bruno Bauer mit einer vernichtenden Polemik angegriffen und erklärt, daß ihm bei diesen abenteuerlichen Deduktionen zu Mute sei, wie dem Faust in der Hexenküche, als höre er einen ganzen Chor von hunderttausend Narren sprechen. Bruno Bauer hatte indes bald mit der Entwickelungsfähigkeit, die ihn auszeichnet, Strauß überflügelt und in seiner „Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker" (2 Bde., 1841) den Verfasser des „Lebens Jesu" selbst für einen in der Orthodoxie Befangenen erklärt. Nach dem Vorgange von Weiße und Wilke, welche in einer kritisch-philosophischen Exegese der Evangelien nachgewiesen, daß Marcus eigentlich der Urevangelist sei, der von den andern benutzt und abgeschrieben worden, und daß sein Evangelium schriftstellerischen Ursprungs

*) Die „Gesammelten Schriften" von David Strauß wurden herausgegeben von Eduard Zeller in 12 Bden. seit 1876. Die Biographie von David Strauß von Eduard Zeller erschien in einer Separatausgabe (2. Aufl. 1877). Eine eingehende Biographie von Strauß hat A. Hausrath herausgegeben „David Friedrich Strauß und die Theologie seiner Zeit" (2 Tle., 1876—78). Der geistvolle Theologe, der in Bezug auf das biographische Detail ins breite geht, erkennt den sehr scharfen Verstand, die Genialität der Auffassungsgabe und der Darstellung und das künstlerische Formtalent von Strauß an, hebt seine großen Verdienste um die deutsche Prosa hervor, wie diejenigen, die er sich als Geschichtsschreiber erworben hat; doch meint er, für seinen Anspruch als Größe der Wissenschaft zu gelten, könne er sich nur auf sein erstes Buch: „Das Leben Jesu" berufen.

sei, nicht die Kopie eines mündlichen Evangeliums, sondern künstliche Komposition — nach dem Vorgange dieser nur auf die Form der Evangelien, nicht auf ihren Inhalt bezüglichen Untersuchungen unternahm es Bruno Bauer, den Maßstab so wichtiger kritischer Entdeckungen auch an den Inhalt selbst anzulegen und zu prüfen, ob er ebenfalls schriftstellerischen Ursprungs und eine Schöpfung des Selbstbewußtseins sei. Nur die Philosophie des Selbstbewußtseins sei die richtige Grundlage für die Auffassung der evangelischen Geschichte. Hiermit tritt Bruno Bauer entschieden dem Standpunkte von Strauß, dem Standpunkte der geheimnisvollen Substanz, entgegen, welcher sich bei einer unbestimmten Allgemeinheit beruhigt, und den Bildungsprozeß der evangelischen Geschichte unerklärt läßt oder vielmehr nur den Schein eines solchen Prozesses hervorzubringen vermag. Diese Ansicht ist aber auch mysteriös, weil sie tautologisch ist. Der Satz: „die evangelische Geschichte habe in der Tradition ihre Quelle und ihren Ursprung“ setzt zweimal dasselbe; denn die Substanz „ist“ ihre Attribute und Moden, und die Tradition „ist“ von vornherein die evangelische Geschichte. Auch orthodox ist noch diese Ansicht, und sie konnte es in dem Augenblicke, wo die Kritik zum erstenmale in durchgebildeter Allgemeinheit dem kirchlichen Standpunkte gegenübertrat und zum letztenmale mit ihm in unmittelbare, wenn auch noch so feindliche Berührung kam — sie konnte es hier nicht anders sein. Es ist gleich transscendent, zu behaupten, die evangelische Geschichte habe sich in der Tradition gebildet, oder die Evangelisten hätten unter der Inspiration des heiligen Geistes die gegebene Geschichte niedergeschrieben. Auch jeder historische Halt fehlt der Traditionshypothese; denn vor dem Auftreten Jesu und vor der Ausbildung der Gemeinde hat, wie Bauer nachweist, der Reflexionsbegriff des Messias nicht geherrscht; es gab also damals keine jüdische Christologie, welcher die evangelische hätte nachgebildet werden können. Gegenüber dieser biblischen Kritik, die Bruno Bauer in das freie Element des Selbstbewußtseins versetzt, erscheint die frühere Kritik nur als Apologetik, als diejenige Gestalt des Bewußtseins, welche sich bei der Anerkennung eines Positiven beruhigt, ohne es untersucht und als Bestimmtheit und Werk des Selbstbewußtseins erkannt zu haben. Indem die Evangelien so nur als schriftstellerische Produktionen erkannt und behandelt wurden, brauchte die Kritik keine besondere Scheu vor irgend einer unbewußten und heiligen Macht zu zeigen, als welche auf dem Standpunkte von Strauß noch die Tradition erschien. Während daher Strauß in der Form seiner Kritik große Mäßigung und Ehrerbietung bewahrte und das Werk der Auflösung nicht ohne einen gewissen Schmerzenszug, eine stille Wehmut über die Unerbittlichkeit der Kritik und den Widerspruch

ihrer Resultate mit dem feststehenden, beseligenden Glauben der Christenheit vollzog: geht Bruno Bauer dagegen mit einem barschen Ungestüm ans Werk und kritisiert die Evangelien wie Produktionen schriftstellerischer Kollegen in einer Litteraturzeitung. Im Elemente des Selbstbewußtseins herrscht ja Gleichheit der Berechtigung und damit ein vollkommen ververtraulicher Ton. Die Evangelisten Matthäus und Lucas werden von ihm wie ungeschickte Kompilatoren behandelt, welche das Urevangelium des Marcus nicht bloß geplündert, sondern durch mangelhafte Auffassung entstellt haben. Während Strauß, dieser milde, feine, versöhnliche Kritiker, das verfliegende Gas der aufgelösten biblischen Geschichte noch in geistigen Flammen leuchten läßt, gilt es Bruno Bauer für einen verderblichen Stoff, der als Ferment der Vergangenheit von Bedeutung, für die Gegenwart aber wertlos und schädlich ist. Hier tritt zum ersten Male die absolute Feindlichkeit gegen das religiöse Bewußtsein auf, welches als der sich selbst entfremdete Geist betrachtet wird. Die christliche Religion ist „die abstrakte Religion, in welcher die Entfremdung zu einer totalen wurde, die alles Menschliche umfaßte." „Der Vampyr der geistigen Abstraktion saugte der Menschheit Saft und Kraft, Blut und Leben bis auf den letzten Blutstropfen aus. Natur und Kunst, Familie, Volk und Staat wurden aufgesaugt, und auf den Trümmern der untergegangenen Welt blieb das ausgemergelte Ich, sich selbst aber als die einzige Macht übrig. Diesem alles verschlingenden Ich graute vor sich selbst; es wagte sich nicht als alles und als die allgemeine Macht zu fassen, d. h. es blieb noch der religiöse Geist und vollendete seine Entfremdung, indem es seine allgemeine Macht als eine fremde sich selbst gegenüberstellte und dieser Macht gegenüber in Furcht und Zittern für seine Erhaltung und Seligkeit arbeitete." Doch „in der Knechtschaft unter ihrem Abbilde wurde die Menschheit erzogen, damit sie desto gründlicher die Freiheit vorbereite und diese um so inniger und feuriger umfasse, wenn sie endlich gewonnen ist. Die tiefste und fürchterlichste Entfremdung sollte die Freiheit, die für alle Zeiten gewonnen wird, vermitteln, vorbereiten und teuer machen."

Die Entwickelung dieses Radikalismus innerhalb der Theologie, noch dazu in einer so fanatischen und schlagenden Form, welche sich von der milden Gediegenheit der maßvollen Perioden eines David Strauß wesentlich unterschied, mußte die Geister befremden und bestürzen, welche sich in die Versöhnung des Denkens und Glaubens hineingelebt hatten und jetzt auf einmal gewaltsam aus solchen Illusionen aufgerüttelt wurden. Sie mußten sich fragen, ob die Keime dieser unvorhergesehenen Entwickelung schon in den Werken der anerkannten Meister des Denkens versteckt gelegen? —

Daß Schelling mit großer Geringschätzung von den biblischen Evangelien sprach, haben wir bereits früher gesehen, wie vornehm er auch über die unnütze Mühe einer so genauen und ins Einzelne gehenden Beweisführung die Achseln zucken mochte. Hegel hatte ebenfalls das Endliche und Zufällige der heiligen Bücher, d. h. eben das Geschichtliche, der Kritik preisgeben und zwischen heiligen und profanen Schriften nach dieser Seite hin keinen Unterschied gelten lassen. Ja, selbst jene erschreckende Kategorie des selbstentfremdeten Bewußtseins, mit welcher Bruno Bauer plötzlich eine solche gigantische Kluft zwischen dem religiösen Glauben und dem freien Denken aufgethan, war der Hegelschen Phänomenologie entnommen. Bruno Bauer versuchte nun die Uebereinstimmung dieser jüngeren Richtung mit den Lehren des Meisters in einer ironischen Form darzulegen, indem er in der Maske eines Orthodoxen über den Atheismus Hegels jammerte. In der „Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen" (1841) und in „Hegels Lehre von Religion und Kunst, vom Standpunkte des Glaubens aus beurteilt" (1842) sammelte er anonym alle Stellen aus Hegels Werken, welche zu Gunsten dieser Uebereinstimmung zu sprechen schienen. Ohne Zweifel war die jüngere Schule tiefer in Hegels Sinn eingedrungen, als die scholastischen Hohenpriester „der Vorstellung", die sie mit einem spekulativen Gewande bekleideten und in die Reihe der Begriffe stellten. Dennoch hatte die metaphysische Form und der systematische Zusammenhang, welchen Bauer durch die Herausnahme einzelner Stellen zerriß, der Philosophie Hegels eine Würde gegeben, welche in Bauers heftiger Polemik vermißt werden mußte. Von den Anforderungen des politischen Liberalismus unterschied sich die Kritik durch ein Festhalten an den letzten Konsequenzen des Denkens, wie Bruno Bauer in seiner Schrift: „die Judenfrage" (1847) deutlich bewies. Sowie er hier auf dem Boden des reinen Menschentums die Fürsprecher der Juden-Emanzipation selbst als emanzipationsbedürftig darstellte, so kämpfte er in „die evangelische Landeskirche Preußens und die Wissenschaft" (1841) gegen die Wiederhersteller der Hierarchie und in „die gute Sache der Freiheit und meine eigene Angelegenheit" (1843) für die freie Wissenschaft, deren Interessen ihm durch seine eigene Absetzung gefährdet schienen.

Die Kritik hatte im Kampfe mit der Theologie ihre eigene Absolutheit erkannt und bewährt. Bruno Bauer hatte schon in der Vorrede zu den Synoptikern erklärt: „die Kritik ist einerseits die letzte That einer bestimmten Philosophie, welche sich darin von einer positiven Bestimmtheit, die ihre wahre Allgemeinheit noch beschränkt, befreien muß, und darum

andererseits die Voraussetzung, ohne welche sie sich nicht zur letzten Allgemeinheit des Selbstbewußtseins erheben kann". Diese Erhebung in den reinsten Aether des Selbstbewußtseins hatte also das Niederreißen aller Schranken zur Voraussetzung; jeder Standpunkt galt der Kritik für vernichtet, sobald sie seine Schranke aufgezeigt hatte. Aus der Hegelschen Methode wurde ein Moment, das dialektische, isoliert, und alle Gestalten des Geistes mußten in den fortgehenden Fluß der Idee untertauchen und untergehen. Was aber der Hegelsche Prozeß des Weltgeistes an Jahrhunderte verteilt, das machte das einzelne kritische Selbstbewußtsein in Tagen und Wochen in rapidester Entwickelung durch. Es war ein geistiges Wettrennen kritischer Jockeys, und jeder fühlte sich als Sieger, der den anderen nur um eine Nasenlänge schlug. Der Wirbel des „Vorwärts" hatte die Geister ergriffen. „Die Toten reiten schnell," sagte damals Professor Huber im Janus. In der That hatte diese tolle Lebendigkeit, dieser rastlose Taumel nur den Schein des Lebens; es waren tote Begriffsschemen, welche diese wilde Jagd veranstalteten. Der Berliner Volksgeist, dem die kritische Impertinenz angeboren, war ein geeigneter Träger dieser sich überstürzenden Entwickelungen. Die Kritik erhob nur den alles auflösenden Volkswitz in eine höhere Sphäre. Es war die Raserei der Emanzipation, die sich auch im Cynismus des praktischen Lebens, im Vereine der „Freien", kundthat. Jede Institution des Staats und der Gesellschaft hatte ihre leicht nachweisbare Schranke — damit war sie beiseite geworfen. Wo selbst der freieste Geist etwas Festes gestalten wollte: gleich wurde es kritisch aufgelöst, und der arme, beschränkte Marodeur erlag dem allgemeinen Bedauern. In den „norddeutschen Blättern", an denen Köppen, Fränkel, Opitz u. a. mitarbeiteten, machte diese Kritik ihre Sturm- und Drangepoche durch, welche wunderbarerweise selbst lyrische Blasen warf, obschon die Poesie für die Kritik doch nur eine Summe von Beschränktheiten war. Einzelne Reminiscenzen aus der französischen Revolution gaben dem lärmenden Pathos dieser Kritik einen geschichtlichen Hintergrund. Die „Charlottenburger Litteraturzeitung" (2 Bde., 1843—44) dagegen, an welcher außer den Gebrüdern Bauer auch Jungnitz und Szeliga mitarbeiteten, war überaus dürr oder dürftig, eine Kritik der Interjektionen! Diese Kritiker wurden so bequem, daß sie nur den Inhalt der angeführten Schriften auszogen und mit ihren Ausrufungszeichen begleiteten, was natürlich jedem, der nicht schon von vornherein ihren Standpunkt einnahm, unverständlich bleiben oder lächerlich erscheinen mußte; denn welche Ansicht oder Behauptung wäre vor den Ausrufungszeichen der Charlottenburger Kritiker sicher ge-

blieben! Gegen die Trinität der Gebrüder Bauer und ihre unfehlbare Absolutheit wandten sich die Sozialisten Engel und Marx in ihrer „heiligen Familie oder Kritik der kritischen Kritik“ (1845) mit vielem Witze, in gereiztem Tone, nicht ohne scharf die Einseitigkeit dieser Richtung zu geißeln, aber selbst in einseitigen Beglückungssystemen befangen.

An die Kritik der biblischen Schriften, welche noch später durch die „Kritik der Evangelien und die Geschichte ihres Ursprungs“ (2 Bde., 1850—1851), die „Apostelgeschichte“ (1850) und die „Kritik der paulinischen Briefe“ (1852) ergänzt wurde, reihte Bruno Bauer jetzt historische und zeithistorische Werke, in denen die gleiche voraussetzungslose Kritik die profane Geschichte darzustellen suchte. Der höchste Grad der Objektivität sollte darin bestehen, daß die Ereignisse und die Gedankenmotive, aus denen sie hervorgingen, sich selbst in ihrer eigentümlichen Dialektik vor unseren Augen entwickeln, kurz, daß die Methode Hegels ohne weitere Modifikationen auf die Geschichtsschreibung angewendet wurde. Dadurch bekamen diese Geschichtswerke etwas Nüchternes und Schematisches; das frische Blut der Persönlichkeiten und Begebenheiten pulsierte nicht in ihnen; es fehlte der Reichtum individueller Züge, und die scheinbare Unbefangenheit der Darstellung verleugnete nicht die Absicht, die Geschichte unter ganz bestimmte Gesichtspunkte zu rücken, die bei der Anordnung der Begebenheiten maßgebend waren. Dies gilt besonders von den „Denkwürdigkeiten zur Geschichte der neueren Zeit seit der französischen Revolution“ (12 Tle., 1843—44), welche Bruno Bauer im Vereine mit seinem Bruder Edgar und Jungnitz herausgab. Bedeutender ist die „Geschichte der Politik, Kultur und Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts“ (4 Bde., 1843—1845), in welcher Bauer sowohl die einzelnen Freidenker dieser Zeit vortrefflich charakterisierte, als auch eine Kritik der Gegenwart nach seinen eigentümlichen Prinzipien vorbereitete. Die Geschichte unserer Zeit schien ihm eine Geschichte der Massenbewegungen, welche durch die Aufklärung hervorgerufen worden und deshalb alle den Stempel der Halbheit, Flachheit und Resultatlosigkeit trugen, wie er mit Notwendigkeit aus den leitenden Gedanken hervorging und überdies durch den notwendig verflachenden Charakter der „Masse“ befördert wurde. Die Kritik trat nun der „Masse“ gegenüber als die begreifende Macht. Das Jahr 1848 mit seinen großen Anläufen und rasch scheiternden Bewegungen gab der Kritik einen willkommenen Anhalt für ihre „immanente“ Beweisführung, die sich indes viel zu sehr an die „Stichwörter“ der Zeitungen und Programme hielt und die Macht der Thatsachen und den Einfluß der lebendigen Persönlich-

keit und der individuellen Erscheinung ignorierte. Die „Geschichte der Parteikämpfe in Deutschland während der Jahre 1842—1846" (3 Bde., 1847) war vorzugsweise eine Kritik der konfessionellen und konstitutionellen Bewegungen und der Formeln, in welche sie von den Zeitungen zusammengefaßt wurden.*) In „die bürgerliche Revolution in Deutschland" (1849) und „der Untergang des Frankfurter Parlaments" (1849) weist Bruno Bauer die Schranken der jüngsten Bewegung mit scharfer, kritischer Analyse nach. Diese Bewegung hatte die Masse der deutschen Nation nach der Ansicht unseres Kritikers in geistiger Auflösung gezeigt, unfähig, die zersetzten Bildungselemente in irgend einer Organisation zu bewältigen. So stellte er mit großer geschichtlicher Perspektive, aber offenbar durch unberechtigte Analogien verleitet, dem untergehenden Germanentume Rußland als eine urkräftige Nation gegenüber („Rußland und das Germanentum" 1852), in deren Händen die Zukunft Europas ruhe. Er vergaß dabei, daß die russische Nation, wenn auch durch die Einheit des Glaubens und durch die politische Energie der Leitung zusammengehalten, doch in ihren obersten Schichten von der europäischen Hyperkultur und allen ihren Auswüchsen ergriffen ist, während die unteren Volksklassen lange Zeit durch barbarische und unfreie Verhältnisse in der Entfaltung ihrer Kraft gehemmt wurden.

Jahrzehnte hindurch war Bruno Bauer eine verschollene Größe: man erfuhr wenig von ihm; es hieß, er sei ein Mitarbeiter des Wagnerschen „Staatslexikon" und der „Kreuzzeitung" geworden und habe sich ganz in den Dienst der feudalen Reaktion begeben. Doch in welchen Redaktionsbureaus man ihn auch suchen mochte: die absolute Kritik konnte sich zu dieser oder jener Partei herablassen, indem sie nur einer andern gegenüber sich geltend machte: ihren absoluten Standpunkt gab sie damit nicht auf. Im letzten Jahrzehnt erschien Bruno Bauer wieder in der litterarischen Arena mit selbständigen Schriften, welche teils sich an seine erste Kritik des Urchristentums anschlossen, teils die jüngsten geschichtlichen Ereignisse kritisch glossierten. In „Christus und die Cäsaren" (1877) suchte er den Ursprung des Christentums aus dem römischen Griechentum nachzuweisen, besonders aus den stoischen Gemeinden unter den Cäsaren. Seneca erscheint als einer der Fahnenträger des urchristlichen Gedankens. Seine Ueberzeugung, daß der Logos sich einmal in Einem als Retter und Auf-

*) Ein jüngerer Bruder, Edgar Bauer (geb. 1820), stand als kritischer Mitkämpfer an seiner Seite, suffisanter und burschikoser in seinem Ton: „der Streit der Kritik mit Kirche und Staat" (1843) und „die liberalen Bestrebungen in Deutschland" (1842).

richter leibhaftig darstellen werde, wurde von Philo und den Alexandrinern weiter fortgebildet und die Menschwerdung des Logos verkündet: der christliche Weltrichter errang den Sieg über den Cäsarischen. Eine Ergänzung dieser Schrift bildete „das Urevangelium und die Gegner der Schrift: Christus und die Cäsaren“ (1880), in welcher er die Evangelien historisch deutete als „plastische Darstellungen der eigenen Kämpfe und Erfahrungen der Urgemeinde“ und seinen Standpunkt wiederum mit vielem Scharfsinn und großem wissenschaftlichen Apparat verteidigte.

Die jüngste Entwickelung Deutschlands kritisierte Bruno Bauer in seiner Schrift: „Zur Orientierung über die Bismarckſche Aera“ (1880). Die Voraussetzung dieser Kritik ist, daß die Bismarckſche Aera jetzt im Niedergang begriffen ist und die Bedingungen ihres Verfalls von hause aus in sich trage. Die Schrift ist reich an geschichtlichen Parallelen. Er vergleicht die jetzige Zeit mit derjenigen der Imperatoren; Verwunderung muß es erregen, daß er sie auch mit der Zeit Friedrich Wilhelms II. vergleicht. Bismarck ist ihm der Vertreter eines modernen Imperialismus, der aber von den großen Mächten von Wien und Petersburg ebenfalls in Anspruch genommen wird: wir leben in der Zeit des Triumvirats. Napoleon III. erscheint als Gehilfe Bismarcks. Das Werk ist ebenso reich an scharfsinnigen, wie an paradoxen Behauptungen, giebt indes kein Gesamtbild des Fürsten Bismarck, obschon es ihn hier und dort in treffender Weise charakterisiert, und auch das Bild der ganzen Epoche wird schielend durch die geistreich spielenden Parallelen. Die vernichtende Kritik einzelner Parteien, besonders der liberalen, hat er aus seiner ersten kritischen Sturm- und Drangepoche mit herübergenommen.

Bruno Bauer ist eine geistige Persönlichkeit von ausgeprägter Physiognomie. Seine terroristische Kritik, eine unleugbare, wenn auch einseitige Konsequenz der Hegelschen Philosophie, tritt mit dem Anspruche auf, die höchste und unfehlbare geistige Instanz zu sein. Jede Halbheit fällt unter ihrer Guillotine, ihr Stil ist der Stil der Konventionsdekrete und des Revolutionstribunals: kurz, schlagend, vernichtend. Doch der freud- und lieblose Standpunkt, der die Geschichte nur als einen geistigen Verwesungsprozeß zu betrachten scheint oder sich wenigstens mit dämonischem Hohne daran freut, in allem Bestehenden den Keim des Todes nachzuweisen, alles Werdende und Gewordene von innen heraus zu zersetzen und das Bewußtsein der eigenen geistigen Allmacht dabei triumphierend zur Schau zu tragen, hat einen so hervorragenden Denker von jeder nationalen Wirksamkeit isoliert und seinen Schriften den Einfluß geraubt, den sie

sonst als eine läuternde kritische Macht, welche die Handelnden und Strebenden zu einsamer Besinnung zurückruft, unfehlbar haben müßten. Hierzu kommt die Verachtung, welche die „Kritik“ gegen die „Masse“ hegt. Die Kritik aber, in der höchsten Spitze ihrer Vereinzelung und Vereinsamung, ist doch eben Bruno Bauer, dem es beliebt, alles Irdische abzustreifen und sich so in den reinen Gedanken zu verflüchtigen.

Vierter Abschnitt.

Die Hegelianer der jüngeren Richtung: die Anthropologie.

Die Bauersche Richtung verflüchtigte sich in den feinsten Spiritualismus; es war ein sensualistischer Gegenschlag notwendig, der mit gleicher Kühnheit durch Ludwig Feuerbach aus Ansbach (1804—1872) vertreten wird. Der Askese des Denkens tritt hier seine Lebensfreudigkeit entgegen, der kritischen Leichenschau bloß die kritische Diagnose der Krankheit, um die Fülle der Gesundheit wiederherzustellen. Die absolute Kritik gehörte im Reiche des Geistes zu „den Toten, die ihre Toten begraben,“ — die anthropologische war ein heiteres Symposion des Gedankens.

Ludwig Feuerbach war als Sohn des berühmten Kriminalisten Anselm von Feuerbach zu Landshut geboren, studierte in Heidelberg seit 1822 Theologie, die er später in Berlin, angeregt durch Hegels Vorlesungen mit der Philosophie vertauschte. Im Jahre 1828 habilitierte sich Feuerbach in Erlangen, doch hatte er wegen seiner Richtung keine Aussicht auf eine Professur. Er lebte daher seit 1836 in dem Dorfe Bruckberg bei Ansbach, ein Aufenthalt, den er später mit demjenigen in Rechenberg bei Nürnberg vertauschte; hier lebte er bis zu seinem Tode seinen Studien, seiner Familie und seinen Freunden.

Ludwig Feuerbach mußte schon durch die phantasievolle Lebendigkeit und bezaubernde Frische seiner Darstellung, durch die schlagende Kraft eines sich in glänzenden Gegensätzen bewegenden Stils, durch die einfache Klarheit der Prinzipien und die Konsequenz ihrer Entwickelung, durch alle schriftstellerischen Vorzüge, die ihm eigen sind, einen größeren Einfluß gewinnen, als die kritischen Verächter der Masse mit ihrer alles Leben aus-

saugenden Darstellung erreichen konnten. Die Konsequenz der Entwickelung in Feuerbachs epochemachendem Hauptwerke: „das Wesen des Christentums“ (1841) ist so groß, daß sie sich für den schärferen Denker in überflüssigen Wiederholungen zu erschöpfen scheint; doch gerade dies sicherte dem Werke durch seltene Verständlichkeit eine weitreichende Popularität. Hierzu kam, daß Feuerbach nicht bloß eine Kritik der biblischen Geschichte und der Dogmatik gab, deren Hauptinteresse doch in das Gebiet der Theologie fällt, sondern eine Kritik des Christentums überhaupt, der Religion auch in ihren Gefühlsmomenten, als einer Produktion des ganzen Menschen. Das Dogma war der starre Niederschlag der religiösen Vorstellung. Aus diesem Niederschlage suchten Hegel selbst und die Althegelianer den geistigen Gehalt zu entbinden; sie fanden das Wesen der Religion in der Dogmatik erschöpft. Auch Strauß, welcher die freie Wissenschaft dem Dogma feindlich gegenüberstellte, bewegte sich nicht über die Linien hinaus, welche die Glaubenssatzungen umschlossen; auch er blieb im Weichbilde der Dogmatik stehen. Feuerbach dagegen kehrte zum ersten Standpunkte Schleiermachers zurück; er faßte die Religion wesentlich auf als ein Produkt des menschlichen Bedürfnisses und Gefühles, als eine Projektion des ganzen Menschen in ein Jenseits. So war nicht der Begriff allein das Resultat seiner Kritik, sondern das wahre Wesen des Menschen stieg, wie ein Phönix, aus der Asche der Flammen, in denen die Kritik sein jenseitiges Traumbild verzehrt hatte.

Ludwig Feuerbach hatte sich mit einer Dissertation de ratione una, universali, infinita habilitiert. In einer wenig bekannten, anonymen Schrift: „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ (1830) griff er in Prosa und Versen in kerniger Polemik die religiösen Vorstellungen von der Fortdauer des einzelnen Individuums an. Feuerbach spricht darin über die ethische Bedeutung, über den metaphysischen, physischen und psychologischen Grund des Todes, über die Nichtigkeit von Tod und Unsterblichkeit; außerdem enthält das Werk Reimverse auf den Tod in der Manier von Hans Sachs und satirisch-theologische Distichen. Die Unsterblichkeitsfrage blieb ein Lieblingsthema für Feuerbach, das er nicht bloß in den geistvollen, von Gedanken blitzenden Aphorismen seines Erstlingswerkes behandelte, sondern auch in einem späteren Aufsatze: „Die Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkte der Anthropologie“ (1846) wieder aufnahm, in welchem er sich mit analytischer Schärfe gegen den kritischen Unsterblichkeitsglauben richtete.

Bedeutender war seine „Geschichte der neuen Philosophie von Bacon von Verulam bis Spinoza“ (1833), in welcher er sowohl

die gesamte Entwickelung der Philosophie in jener Zeit mit anschaulicher Konsequenz darlegte, als auch die Denker selbst, besonders Jacob Böhme und Spinoza, mit einer von jeder einseitigen Färbung freien, objektiven Treue charakterisierte. Die Hegelsche Methode gewann unter seinen Händen seltene Frische und lebensvolle Verjüngung. Auf der anderen Seite bahnte er durch diese Werke, zu denen auch die „Darstellung, Entwickelung und Kritik der Leibnitzschen Philosophie" (1837) und eine Schrift über „Pierre Bayle" (1838) zu rechnen ist, seiner eigenen Kritik der Religion den Weg.

Feuerbach war ein Schüler Hegels. Seine eigene Philosophie entwickelte sich aus der Hegelschen, welche ihre notwendige Voraussetzung ist. Ueber sein Verhältnis zu Hegel spricht er sich selbst in den „deutschen Jahrbüchern" (1842, Nr. 39) mit gewohnter, schlagender Schärfe aus. „Was bei Hegel die Bedeutung des Sekundären, Subjektiven, Formellen hat, das hat bei mir die Bedeutung des Primitiven, Objektiven, Wesentlichen. Hegel identifiziert die Religion mit der Philosophie, ich hebe ihre spezifische Differenz hervor; Hegel betrachtet die Religion nur im Gedanken, ich in ihrem wirklichen Wesen; Hegel findet die Quintessenz der Religion nur im Kompendium der Dogmatik, ich schon im einfachen Akte des Gebets; Hegel objektiviert das Subjektive, ich subjektiviere das Objektive. Hegel stellt die Religion dar als das Bewußtsein eines andern, ich als das Bewußtsein des eigenen Wesens des Menschen. Hegel setzt darum das Wesen der Religion in den Glauben, ich in die Liebe; Hegel verfährt willkürlich, ich notwendig; Hegel unterscheidet, ja trennt den Inhalt, den Gegenstand der Religion von der Form, von dem Organ; ich identifiziere Form und Inhalt, Organ und Gegenstand."

Alle Theologie ist Anthropologie: dieser Satz ist die Grundlage und das Resultat des Feuerbachschen Wesens des Christentums. Die Religion beruht auf dem wesentlichen Unterschiede des Menschen vom Tiere. Dieser wesentliche Unterschied ist das Bewußtsein und zwar das Bewußtsein des Wesens, der Gattung, des Selbstbewußtseins. Die Religion im allgemeinen, als identisch mit dem Wesen des Menschen, ist identisch mit dem Selbstbewußtsein. Bewußtsein im strengen Sinne und Bewußtsein des Unendlichen ist identisch; beschränktes Bewußtsein ist kein Bewußtsein. Im Bewußtsein des Unendlichen ist dem Bewußten die Unendlichkeit des eigenen Wesens Gegenstand. Das Wesen des Menschen, die eigentliche Menschheit im Menschen, wird konstituiert durch Vernunft, Wille, Herz. Sie sind die den Menschen bestimmenden, beherrschenden Mächte: göttliche, absolute Mächte. Der Mensch ist nichts ohne Gegenstand; aber der Gegenstand,

auf welchen sich ein Subjekt wesentlich notwendig bezieht, ist nichts anderes, als das eigene, aber gegenständliche Wesen dieses Subjekts. Das absolute Wesen des Menschen ist sein eigenes Wesen. Die Macht des Gegenstandes über ihn ist die Macht seines eigenen Wesens. So ist die Macht des Gegenstandes des Gefühls die Macht des Gefühls, die Macht des Gegenstandes der Vernunft die Macht der Vernunft, die Macht des Gegenstandes des Willens die Macht des Willens selbst. Alles daher, was im Sinne der hyperphysischen, transscendenten Spekulation und Religion nur die Bedeutung des Sekundären, des Subjektiven, des Mittels, des Organs hat: das hat im Sinne der Wahrheit die Bedeutung des Primitiven, des Wesens, des Gegenstandes selbst Was subjektiv die Bedeutung des Wesens: das hat eben damit auch objektiv die Bedeutung des Wesens. Der Mensch kann nun einmal nicht über sein wahres Wesen hinaus.

Bei dem religiösen Gegenstande fällt das Bewußtsein mit dem Selbstbewußtsein unmittelbar zusammen. Deshalb gilt hier ohne alle Einschränkung der Satz: „der Gegenstand des Subjekts ist nichts anderes, als das gegenständliche Wesen des Subjekts selbst." Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen. Die Religion ist die erste indirekte Selbstkenntnis. Der Mensch verlegt sein Wesen zuerst außer sich, ehe er es in sich findet. Das erkennt jede Religion bei der früheren an: jeder Religion ist die frühere Götzendienst. Der Denker weist nach, daß dies das Wesen der Religion überhaupt, mithin jeder Religion ist. Die Religion ist das Verhalten des Menschen zu seinem Wesen, aber zu seinem Wesen als zu einem andern Wesen. Das göttliche Wesen ist nichts anderes, als das menschliche Wesen, das Wesen des Menschen, gereinigt befreit von den Schranken des individuellen Menschen, verobjektiviert, d. h. angeschaut und verehrt als ein anderes, von ihm unterschiedenes, eigenes Wesen; alle Bestimmungen des göttlichen Wesens sind darum Bestimmungen des menschlichen Wesens. Von den Prädikaten giebt man dies wohl zu, nicht aber vom Subjekt dieser Prädikate; doch die Notwendigkeit des Subjekts liegt nur in der Notwendigkeit des Prädikats. Was das Subjekt ist, das liegt nur im Prädikat. Das Prädikat ist die Wahrheit des Subjekts, das Subjekt nur das personifizierte, das existierende Prädikat. Subjekt und Prädikat unterscheiden sich nur wie Existenz und Wesen. Die Negation der Prädikate ist daher die Negation des Subjekts. Keineswegs aber ist die Negation des Subjekts auch zugleich notwendig die Negation der Prädikate an sich selbst. Die Prädikate haben eine innere, selbständige Realität. Nicht die Eigenschaft der Gottheit, sondern die Göttlichkeit oder Gottheit der Eigenschaft ist das erste wahre göttliche Wesen. Also das, was der Theologie

und Philosophie bisher für Gott, für das Absolute, Unendliche galt, das ist nicht Gott; aber das, was ihr nicht für Gott galt, das gerade ist Gott — d. i. die Eigenschaft, die Qualität, die Bestimmtheit, die Wirklichkeit überhaupt. Mit diesen Sätzen geht Feuerbach nun an die Analyse der Religion selbst, deren wahres Wesen er nach dem Nachweise ihrer inneren Widersprüche aufbewahrt. So gliedert sich das Wesen des Christentums in einen positiven und einen negativen Teil. Der erste entwickelt die Religion in ihrem wahren d. i. anthropologischen Wesen, der zweite polemisiert gegen ihr unwahres d. i. theologisches Wesen. Denn wie die Wahrheit der Religion darin liegt, daß sich der Mensch in ihr zu seinem eigenen Wesen verhält, so liegt ihre Unwahrheit darin, daß er sich zu seinem Wesen als zu einem andern, von ihr unterschiedenen, ja entgegengesetzten verhält. Das ist der Grund der Widersprüche, die nur mit ihm selbst aufgehoben werden. In dem positiven Teile entwickelt Feuerbach Gott als das objektive Wesen des Verstandes, als das gegenständliche Wesen der Denkkraft. Doch dieser Gott, der nur das Wesen des Verstandes ausdrückt, befriedigt darum nicht die Religion, ist nicht der Gott der Religion. Auch Gott als moralisch vollkommenes Wesen, als welches er nur die realisierte Idee, das erfüllte Gesetz der Moralität, das als absolutes Wesen gesetzte, moralische Wesen des Menschen ist, giebt dem Menschen nur das Bewußtsein seines Nichtigkeitsgefühls. Er erlöst sich davon nur, indem er sich des Herzens, der Liebe als der absoluten Macht bewußt wird, das göttliche Wesen nicht nur als Gesetz, als menschliches Wesen als Verstaudeswesen, sondern vielmehr als ein liebendes, herzliches, selbst subjektiv menschliches Wesen anschaut. Gott als Liebe, als Herzenswesen, ist das Geheimnis der Inkarnation. In der Liebe Gottes zum Menschen wird die Liebe des Menschen zu sich selbst vergegenständlicht, angeschaut als die höchste objektive Wahrheit. Ebenso ist das Geheimnis des leidenden Gottes das Geheimnis der Empfindung, oder die Empfindung ist absoluten göttlichen Wesens. Das Geheimnis der Trinität ist der einfache Gedanke, daß nur gemeinschaftliches Leben wahres, in sich befriedigtes, göttliches Leben ist. Das Gebet ist der mit der Zuversicht in seine Erfüllung geäußerte Wunsch des Herzens, das Wunder ein realisierter supranaturalistischer Wunsch, der Glaube die unendliche Selbstgewißheit des Menschen, die zweifellose Gewißheit, daß sein eigenes subjektives Wesen das objektive absolute Wesen ist. Die Auferstehung Christi ist das befriedigte Verlangen des Menschen nach unmittelbarer Gewißheit von seiner persönlichen Fortdauer nach dem Tode: die persönliche Unsterblichkeit als eine sinnliche, unbezweifelbare Thatsache. Der Glaube an die persönliche Un-

sterblichkeit geht mit Notwendigkeit aus dem höchsten Prinzip des Christentums hervor, aus der unmittelbaren Einheit der Gattung und Individualität, denn das Individuum hat im Christentume die Bedeutung des absoluten Wesens.

In dem zweiten, negativen Teile zeigt Feuerbach die Widersprüche, welche dadurch entstehen, daß die Phantasie Wesen und Bewußtsein auseinanderfallen läßt, in der Existenz Gottes, in der Offenbarung, in dem Wesen Gottes, in der spekulativen Gotteslehre, in der Trinität und den Sakramenten. Nur die Einheit von Wesen und Bewußtsein ist Wahrheit. Der Mensch kann sich nur über die Schranken seiner Individualität erheben, aber nicht über die Gesetze, die positiven Wesensbestimmungen der Gattung; er kann kein anderes Wesen als absolutes Wesen denken, ahnen, vorstellen, fühlen, glauben, wollen, lieben und verehren, als das Wesen der menschlichen Natur.

Hegel löste die Vorstellung in den Begriff auf; ihm war die Religion eine unfertige, in der Sphäre der Vorstellung erstarrte Philosophie, die er mit seiner Dialektik flüssig zu machen suchte. Feuerbach nimmt eine entschieden praktische Wendung. Ihm ist die Wahrheit der Theologie die Ethik, die Wahrheit der Religion die Moral. „Ist das Wesen des Menschen das höchste Wesen des Menschen, so muß auch praktisch das höchste und erste Gesetz die Liebe des Menschen zum Menschen sein. Homo homini deus est. Die Ethik ist an und für sich selbst eine göttliche Macht. Die moralischen Verhältnisse sind per se wahrhaft religiöse Verhältnisse. Das Leben ist überhaupt in seinen wesentlichen substantiellen Verhältnissen durchaus göttlicher Natur. Alles Richtige, Wahre, Gute hat überall seinen Heiligungsgrund in sich selbst, in seiner Qualität. Heilig ist und sei die Freundschaft, heilig das Eigentum, heilig die Ehe, heilig das Wohl jedes Menschen, aber heilig an und für sich selbst."

Der Unterschied zwischen der Religionsphilosophie von Hegel und der von Feuerbach war ein Unterschied der Prinzipien, deren weitergreifende Durchführung eine neue Philosophie begründen mußte. Diese Philosophie stellt sich, wie die Schellingsche, der Hegelschen als eine positive gegenüber; aber ihre Grundlage ist nicht die Positivität der Offenbarung, nicht eine „höhere" jenseitige Erfahrung, sondern die Positivität des konkreten Seins, die Erfahrung der Sinne. Sie ist ein neuer, mit allen Resultaten der Wissenschaft bereicherter Sensualismus, dessen Erkenntnisprinzip das wirkliche und ganze Wesen des Menschen ist. Da indes dies Prinzip der Erkenntnis selbst das Hauptobjekt der Erkenntnis ist, so werden sich dem

Denker hier bei der näheren wissenschaftlichen Begründung Schwierigkeiten gegenüberstellen, welche bei der resoluten Grundlegung des Systems wieder hervortreten. Diese Grundlinien entwickelt Feuerbach in den „vorläufigen Thesen zur Reform der Philosophie" (1842) und in den „Grundsätzen der Philosophie der Zukunft" (1843). Die Philosophie soll nur die Erkenntnis dessen sein, was ist, und es als ihr höchstes Gesetz, ihre höchste Aufgabe erfassen, die Dinge und Wesen so zu denken, wie sie sind. Sie geht von dem ganzen Menschen aus, vereinigt Kopf und Herz, Idealismus und Sensualismus, Denken und Anschauung, Aktion und Passion, Wesen und Existenz, das scholastische Phlegma der deutschen Metaphysik mit dem antischolastischen, sanguinischen Prinzip des französischen Materialismus und Sensualismus. Es ist die wahrhafte Existenzialphilosophie, welche das Konkrete nicht in abstracto, wie die Hegelsche, sondern in concreto, das Wirkliche in seiner Wirklichkeit, also auf eine dem Wesen des Wirklichen entsprechende Weise als das Wahre anerkennt und zum Prinzip und Gegenstande der Philosophie erhebt. Durch die Kritik der spekulativen Philosophie sucht Feuerbach den Boden für seine Prinzipien zu gewinnen. Ihre Methode ist die Methode der religionsphilosophischen Analyse, sie macht das Prädikat zum Subjekt und so, als Subjekt, zum Objekt und Prinzip. Die spekulative Philosophie ist in letzter Instanz nur die konsequente, vernünftige Theologie. Die gemeine Theologie macht den Standpunkt des Menschen zum Standpunkte Gottes, die spekulative dagegen den Standpunkt Gottes zum Standpunkte des Menschen oder vielmehr des Denkens. Die wesentlichen Eigenschaften oder Prädikate des göttlichen Wesens sind die wesentlichen Eigenschaften oder Prädikate der spekulativen Philosophie. Die neuere Philosophie hat das von der Sinnlichkeit, der Welt, dem Menschen abgesonderte und unterschiedene göttliche Wesen verwirklicht und aufgehoben, aber nur im Denken, in der Vernunft, und zwar einer gleichfalls von der Sinnlichkeit, der Welt, dem Menschen abgesonderten und unterschiedenen Vernunft. Die Vollendung der neuen Philosophie und ihres Widerspruchs: die Negation der Theologie auf dem Standpunkte der Theologie zu sein, ist die Hegelsche. Sie hat das Wesen des Ich außer das Ich gesetzt, abgesondert vom Ich, als Substanz, als Gott vergegenständlicht, aber dadurch wieder — also indirekt, verkehrt — die Göttlichkeit des Ich ausgesprochen, daß sie dasselbe zu einem Attribut oder zur Form der göttlichen Substanz machte: das Bewußtsein des Menschen von Gott ist das Selbstbewußtsein Gottes. Das Wesen wird hiermit Gott vindiziert, das Wissen dem Menschen; aber das Wesen Gottes ist bei Hegel in der That nichts anderes, als das

Wesen des Denkens oder das Denken, abstrahiert von dem Ich, von dem Denkenden. Das Hegelsche „Sein" ist Sein in abstracto, ohne Objektivität, ohne Wirklichkeit, deshalb auch identisch mit dem Nichts, weil es auch nur eine nichtige Abstraktion ist. Der konkrete Begriff, der Begriff, welcher die Natur des Wirklichen an sich trägt, ist allerdings bei Hegel als der wahre Begriff bestimmt und damit die Wahrheit des Konkreten oder Wirklichen anerkannt. Weil aber von vornherein der Begriff d. i. das Wesen des Denkens, als das absolute, allein wahre Wesen vorausgesetzt ist, so kann das Wirkliche nur auf indirekte Weise, nur als das wesentliche und notwendige Adjektivum des Begriffs anerkannt werden. Hegel negiert das Denken, nämlich das abstrakte Denken, aber selbst wieder im abstrakten Denken, so daß die Negation der Abstraktion selbst wieder eine Abstraktion ist. Dem unterschiedslosen Sein Hegels wird das wirkliche Sein entgegengestellt, das so verschieden ist als die Dinge, welche sind, das „unsagbare" Sein, welches kein allgemeiner, von den Dingen abtrennbarer Begriff, sondern eins mit dem ist, was ist. Nur was wirklich, ist wahr. Das Wirkliche in seiner Wirklichkeit oder als Wirkliches ist als Objekt des Seins das Sinnliche. Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch. Nur durch die Sinne wird ein Gegenstand im wahren Sinne gegeben, nicht durch das Denken für sich selbst. Das mit dem Denken gegebene oder identische Objekt ist nur Gedanke. Das wirkliche Sein ist Objekt für uns, nicht nur als wirklich denkende, sondern als wirklich seiende Wesen, das Sein ist also Objekt des Seins und als solches Objekt der Anschauung, der Empfindung, der Liebe.

Die Wahrheit der Empfindung trägt also die neue, offenherzig sinnliche Philosophie, die man mit Recht einen idealistischen Sensualismus nennen könnte. Feuerbach sucht den Widerspruch der alten Philosophie nachzuweisen, welche die Sinne in das Gebiet der Erscheinung verstieß und doch das Absolute, das Göttliche als den Gegenstand der Kunst bestimmte. Der Gegenstand der Kunst ist aber Gegenstand des Gesichts, des Gehörs, des Gefühls; also nicht nur das Endliche, das Erscheinende, sondern auch das wahre göttliche Wesen ist Gegenstand der Sinne, der Sinn Organ des Absoluten. Ebenso, wie mit der Kunst, ist es mit der Religion. Den Sinnen sind nicht nur äußerliche Dinge Gegenstand. Der Mensch wird sich selbst nur durch den Sinn gegeben; er ist sich selbst als Sinnenobjekt Gegenstand. Die Identität von Subjekt und Objekt, im Selbstbewußtsein nur abstrakter Gedanke, ist nur in der sinnlichen Anschauung des Menschen vom Menschen Wahrheit und Wirklichkeit. Die Unterschiede zwischen Wesen und Schein, Grund und Folge, Substanz und Accidenz, Notwendig

und Zufällig, Spekulativ und Empirisch begründen nicht zwei Reiche oder Welten — eine übersinnliche, welcher das Wesen, und eine sinnliche Welt, welcher der Schein angehört, — sondern diese Unterschiede fallen innerhalb des Gebietes der Sinnlichkeit selbst. Raum und Zeit sind keine bloßen Erscheinungsformen, sie sind Wesensbedingungen, Vernunftformen, Gesetze des Seins, wie des Denkens, Offenbarungsformen des wirklichen Unendlichen. Nur die Zeit ist das Mittel, entgegengesetzte oder widersprechende Bestimmungen auf eine der Wirklichkeit entsprechende Weise in einem und demselben Wesen zu vereinigen. Es ist spekulative Willkür, die von der Zeit abgesonderte Entwickelung zu einer Form, einem Attribut des Absoluten zu machen. Das Wirkliche in seiner Wirklichkeit und Totalität, der Gegenstand der neuen Philosophie, ist auch nur einem wirklichen und ganzen Wesen Gegenstand. Das wirkliche und ganze Wesen des Menschen ist das Erkenntnisprinzip der neueren Philosophie. Die Einheit von Denken und Sein hat nur Sinn und Wahrheit, wenn der Mensch als der Grund, das Subjekt dieser Einheit gefaßt wird. Der Mensch mit Einschluß der Natur, als der Basis des Menschen, ist der alleinige, universale, höchste Gegenstand der Philosophie: Kunst, Religion, Philosophie sind nur die Erscheinungen oder Offenbarungen des wahren menschlichen Wesens. Der einzelne Mensch für sich hat das Wesen des Menschen weder in sich, als moralischem, noch in sich, als denkendem Wesen. Das Wesen des Menschen ist nur in der Gemeinschaft, in der Einheit des Menschen mit dem Menschen, enthalten: eine Einheit, die sich aber nur auf die Realität des Unterschiedes von Ich und Du stützt. Die Einheit des Menschen mit dem Menschen ist das höchste und letzte Prinzip der Philosophie.

Feuerbach hat diese aphoristischen Grundzüge seiner Philosophie auch noch nicht in den „gesammelten Schriften" (10 Bde., 1846—1866) zu einem organischen System ausgearbeitet. Sie haben so nur den Wert hingeworfener Axiome, und es ist nicht zu verkennen, daß sie kaum eine umfassende systematische Entwickelung verstatten und zum Teil einen Rückfall in frühere oberflächliche Theorien bezeichnen. Die energische Proklamation dieser Grundsätze erinnert in Form und Stil an die philosophische Verfahrungsweise des jugendlichen Schelling; die Art und Weise der Erkenntnis ist eine neue Art von intellektueller Anschauung; das System ist eine Existenzialphilosophie, aber keine transscendente, sondern eine sinnliche. So haben auf der einen Seite die deutschen Sozialisten, auf der andern radikale Dozenten der Naturwissenschaft, wie Jacob Moleschott, und die flachsten Vertreter von „Kraft und Stoff" an die Prin-

zipien Feuerbachs angeknüpft. Für die deutsche Nationalliteratur hat Feuerbach eine unleugbare Bedeutung, denn er gehört als Stilist ohne Frage zu den deutschen Klassikern. Schelling imponiert in einzelnen Abhandlungen durch graziöse Vollendung und harmonische Architektonik des Stils, Hegel bei großer Verworrenheit im einzelnen und bei dem gewaltsamen Zwange, mit welchem er besonders die Pronomina zur Bezeichnung spekulativer Gedanken konstruiert, durch die an die größten Dichtergenies erinnernde, grandiose Bildlichkeit des Ausdrucks, Strauß durch die an Lessing mahnende, maßvolle Ausbreitung glücklich verschlungener Perioden; Feuerbach aber schreibt einen so schlagenden, die Gedanken so euergisch bezeichnenden Kraft- und Glanzstil mit scharf markierten Gegensätzen und einer phantasiereichen, aber nirgends excentrischen Lebendigkeit, daß er darin auf wissenschaftlichem Gebiete keinen Vorgänger hat*).

Feuerbach hatte im „Wesen des Christentums" die Theologie in die Ethik aufgelöst. Diese Ethik mit ihren Geboten einer an und für sich seienden Heiligkeit war wieder etwas Positives, welches durch die weitergehende Kritik aufgelöst werden konnte. Dieser Arbeit unterzog sich ein Berliner „Freier", Max Stirner (Pseudonym für Schmidt), in seinem Werke: „der Einzige und sein Eigentum" (1845), in welchem er die Ethik im Egoismus aufhebt und auf der schwankenden Spitze des Ich und seiner willkürlichen Bewegung die ganze Welt des Geistes zu schaukeln versucht. Er machte Ernst mit der falschen Auslegung, welche die Romantiker in ihrer genialen Praxis dem Fichteschen Ich zu teil werden ließen. Das einzelne „unsagbare" Ich, das dem „unsagbaren" Sein Feuerbachs als subjektives Korrelat entspricht, erklärte sich für das Absolute. Das menschliche Wesen, das Feuerbach aus der Entfremdung, dem Jenseits der religiösen Vorstellungen zu seiner eigenen Erkenntnis zurückrief, erscheint Stirner wiederum ein Jenseits, ein Spuk, ein Gespenst: ein Jenseits für den Einzigen, für das einzelne, bestimmte Ich. „Auch Fichtes Ich ist nur ein Wesen außer mir, denn Ich ist Jeder, und hat nur dieses Ich Rechte, so ist es das Ich, nicht Ich bin es. Ich bin aber nicht ein Ich neben andern Ichen, sondern das alleinige Ich: Ich bin einzig. Nur als dieses einzige Ich nehme ich mir alles zu eigen, wie ich nur als dieses mich bethätige und entwickele. Nicht als Mensch und nicht den Menschen entwickele Ich, sondern als Ich entwickele Ich — Mich; das ist der Sinn — des Einzigen." Dieser Einzige ist nicht in der Welt, um

*) Vergl. Karl Grün, „Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlaß sowie in seiner philosophischen Charakterentwickelung" dargestellt (2 Bde, 1879); „Briefwechsel zwischen Ludwig Feuerbach und Chr. Kopp 1832—48" (1876).

Ideen zu realisieren, er lebt sich nur aus und kennt so wenig einen Beruf, als die Blume nach einem Berufe wächst und duftet. Es ist für sich eine Weltgeschichte und besitzt an der übrigen Weltgeschichte sein Eigentum. Feuerbach hatte die Liebe, die Freundschaft u. s. f. als göttliche Mächte anerkannt. So treten sie den Menschen als ein fremdes Gebot gegenüber. Stirner erkennt sie nur als „eigene" Mächte, als freie Thaten des Ich an. Er sagt: „Ich kenne kein Gebot der Liebe. Ich liebe die Menschen auch, nicht bloß einzelne, sondern jeden. Aber ich liebe sie mit dem Bewußtsein des Egoismus; ich liebe sie, weil die Liebe Mich glücklich macht. Ich liebe, weil mir das Lieben natürlich ist, weil Mir's gefällt. Die Liebe ist kein Gebot, sondern, wie jedes meiner Gefühle, mein Eigentum. Erwerbt, d. h. erkauft mein Eigentum, dann lasse ich's euch ab. Jede Liebe, an welcher auch nur der kleinste Flecken von Verpflichtung haftet, ist eine uneigennützige, und soweit dieser Flecken reicht, ist sie Besessenheit." Die Eigenheit wird von Stirner der Freiheit gegenübergestellt. „Eigenheit — das ist mein ganzes Wesen und Dasein, das bin ich selbst. Frei bin ich von dem, was ich los bin, Eigner von dem, was ich in meiner Macht habe, oder dessen ich mächtig bin." Die Stirnersche Eigenheit unterscheidet sich indes von dem vulgären Egoismus. „Ich sehe nicht bloß darauf, ob etwas Mir als sinnlichem Menschen nützt. Ist denn die Sinnlichkeit bloß meine ganze Eigenheit? Mein eigen bin ich erst, wenn nicht die Sinnlichkeit, aber eben so wenig ein anderer (Gott, Menschen, Obrigkeit, Gesetz, Staat, Kirche u. s. w.) Mich in der Gewalt haben, sondern Ich selbst. Die Eigenheit schließt jedes Eigene in sich, hat aber keinen fremden Maßstab, wie sie denn überhaupt keine Idee ist — wie Freiheit, Sittlichkeit u. dgl., sondern nur eine Beschreibung des Eigners. Der Eigner ist der Entheiliger, der Feind jeder höheren Macht, mag sie Gott oder Mensch heißen. Ihr gegenüber sagt der Eigner: Meine Macht ist mein Eigentum, meine Macht giebt mir Eigentum, meine Macht bin Ich selbst und bin durch sie mein Eigentum. Macht ist ein Sparren, erteilt von einem Spuk. Macht — das bin Ich selbst, Ich bin der Mächtige und Eigner der Macht. Mein Verkehr mit der Welt besteht darin, daß Ich sie genieße und so sie zu meinem Selbstgenusse verbrauche. Der Verkehr ist Weltgenuß und gehört zu meinem Selbstgenusse. Auch der Geist muß als Eigentum zu einem Material herabsinken, vor dem ich keine heilige Scheu mehr trage. Diene Ich keiner Idee, keinem höheren Wesen mehr, so findet es sich von selbst, daß ich auch keinem Menschen mehr diene, sondern unter allen Umständen — Mir.

So aber bin Ich nicht bloß der That oder dem Sein nach, sondern auch für mein Bewußtsein — der Einzige."

So erklärt sich das endliche Ich, „der sterbliche Schöpfer seiner," mit kühnem Trotze gegen „die höheren, die absoluten Mächte," deren Reich ihm ein Reich der Gespenster ist. Das einzelne Ich erwacht aus dem Traume von Jahrtausenden, reibt sich die Augen und erkennt die düsteren und bunten Nebelbilder, die es geängstigt, die fremden Mächte, welche seine Anbetung verlangt, die kategorischen Imperative, die es gequält. Mit einem Rucke schüttelt es das alles von der Seele. Der kategorische Imperativ muß aufhören, die Spannung zwischen Existenz und Beruf, d. h. zwischen Mir, wie Ich bin, und Mir, wie Ich sein soll. „Er muß aufhören," ruft Stirner aus und sieht nicht ein, daß er ihn damit in neuer Gestalt ins Leben ruft, wenn er auch seine direkte Form vermeidet. Denn die Auflösung der Ethik ist doch noch mit einem ethischen Prinzip behaftet. Für das einzelne, gespenstergläubige Ich ist der Eigner und die Eigenheit ein Jenseits, und ihm gilt das Stirnersche Gebot, die Gespenster abzuschütteln, ein Eigner zu werden und die Welt zu seinem Eigentume zu machen. Die Spannung zwischen Existenz und Beruf ist also doch wieder vorhanden; ja, sie ist eine allgemeine, da im Stirnerschen Sinne fast alle Menschen noch gespenstergläubig sind, und die fröhlichen Stirnerschen Iche, „die ihre Sache auf nichts stellen," zu den Ausnahmen gehören. Gegenüber den Freiheitstheorien der Sozialisten und Kommunisten hat das Prinzip Stirners allerdings seine Berechtigung, indem jene gesellschaftlichen Organisationen die Freiheit des Einzelnen ertöten. Doch ist eine Rechts- und Staatstheorie unmöglich auf diese atomistische Zersplitterung in lauter machthabende Ichs zu gründen, und der Stirnersche „Verein der Egoisten" würde zuletzt doch in jene Staatsgründung auslaufen, die der englische Philosoph Hobbes konstruierte. Dieser Verein gehört den elementarischen Anfängen des Staatsrechts an oder vielmehr jener vorstaatlichen Zeit, welche die alten Naturrechtslehrer ihren Deduktionen des Staates zu Grunde zu legen liebten. Wie bei Hobbes würden die Konflikte der einzelnen machthabenden Ichs damit enden, daß Eins derselben, das Mächtigste, die Macht der anderen zu Boden würfe, und ein solcher „Eigner" sich mit seiner souveränen „Eigenheit" über alle stellte, d. h. mit dem Despotismus. Das ist das unvermeidliche Resultat, wenn das Recht nichts sein soll, „als die Macht des Einzelnen." Stirner hat mit einer bewundernswerten Sophistik die Kühnheit der verneinenden Geister auf die Spitze getrieben, die exklusive Weisheit der Romantiker aufgehoben, indem er sie verallgemeinert, und die Willkür des Einzelnen, mit welcher

sich weder Recht, noch Tugend, noch irgend eine feste Organisation verträgt, als höchstes Prinzip des Denkens und Handelns hingestellt.

Stirner gewann zwar sein Prinzip vorzugsweise aus einer Kritik Feuerbachs, weist aber in seinem geistigen Zusammenhange ebenso auf die Bauersche Richtung zurück. Die absolute Kritik wurde in den Ausartungen der Praxis eine vollkommene geistige Willkürherrschaft des Ich, „das seine Sache auf nichts gestellt;" denn der Schein der immanenten Notwendigkeit ihrer Entwickelungen verflog nur zu rasch bei näherer Betrachtung. Während der Einzige und sein Eigentum eine philosophische Kuriosität blieb, die keine weitere Entwickelung mehr gestattete, da sie ja vampyrartig alle Entwickelungen in sich aufgezehrt, wurde der Feuerbachsche Standpunkt teils Berührungspunkt für ähnliche, teils Ausgangspunkt für weiter fortbildende oder vielmehr rückbildende Entwickelungen. Auf ähnliche Weise, wie Feuerbach, stellt der Schellingianer Nees von Esenbeck († 1858), welcher im „System der spekulativen Philosophie" (1841) die Grundsätze Schellings in selbständiger Systematik ausgearbeitet hat, das ganze Wesen des Menschen als Grundlage der Philosophie hin. So besonders in dem „Leben und Wirken Sallets" (1844), in einer Abhandlung: „Sallet jenseits und diesseits". „Es wohnt dem Denken notwendig ein Jenseits, der Vernunft ein Grund bei, der, sowie er an sich ist, nicht in ihr ist, von dem sie aber dennoch nur unterschieden, nicht verschieden, ein unterscheidendes Vorstellen und Erkennen desselben ist. Die Philosophie, welche in der notwendigen Voraussetzung des Denkens ist und das Wesen des Menschen in jeder Hinsicht Geist nennt, hat ihren Grund, ihr Jenseits in dem Diesseits zu erkennen und ist dadurch Philosophie, daß sie die Ganzheit dieses Grundes, als das Wesen alles Denkens, in sich faßt und aus sich hinaus vor sich stellt. Aber der Mensch jenseits ist nicht der Mensch diesseits; er ist des Menschenunterscheidens einziger, ewiger Grund; er ist der Schöpfer, er ist der Gedanken Inhalt, er ist das Ziel der Philosophie."

Fünfter Abschnitt.

Originaldenker:

Johann Friedrich Herbart. — Karl Christian Friedrich Krause. Arthur Schopenhauer. — E. von Hartmann.

Unberührt von den Entwickelungen der deutschen Philosophie seit Fichte oder nur mit vornehmer Polemik gegen sie auftretend, knüpfte der eifrige Gegner des Spinoza, Johann Friedrich Herbart aus Oldenburg (1776—1841) an die Kantsche Philosophie an und versuchte ein System zu gründen, dem freilich großartige Architektonik und die alles überwölbende Kuppel der Idee fehlte, wenn es auch in Einzelnheiten manche glückliche Arabeske des Gedankens und manche bedeutsame Façade der Spekulation zeigte. Aber vor jenen großen Fragen und Problemen des Denkens, welche in Wahrheit erst den metaphysischen Aufwand verlohnen, zog sich Herbart in einer des Philosophen unwürdigen Demut zurück und blieb vereinsamt mit dem Ausbaue einzelner Disziplinen, welche zusammenhangslos nebeneinanderstehen, während die von Schelling und Hegel angeregte Denkbewegung bald die ganze Nation in ihre Kreise zog und überall zu den bedeutsamsten Resultaten führte. So hat Herbart, trotz dessen, daß er in neuer Zeit einige begeisterte Schüler gefunden, und daß er als Dozent selbst, so lange er lebte, ebenso durch die Klarheit eines geschmackvollen Vortrages anzuregen, wie durch die Vornehmheit des Wesens zu imponieren verstand, keinen durchgreifenden Einfluß erringen können; und selbst die Anhänger des konservativen Prinzipes, die sich mit Fug und Recht auf diesen Philosophen hätten berufen können, zogen andere geistige Stützen vor.

Nach der Herbartschen Erklärung ist die Philosophie Bearbeitung der Begriffe. Die Begriffe klar und deutlich zu machen ist der Zweck der Logik, ihre Ergänzung behandelt die Metaphysik, die dritte Klasse der Begriffe, die einen Zusatz in unserem Vorstellen hervorrufen, der in einem Urteile des Beifalls oder Mißfallens besteht — die Aesthetik, in welche Herbart die Ethik aufnimmt, indem er die ganze praktische Philosophie unter diesen Gesichtspunkt stellt.

Das Eigentümliche, wodurch sich die Herbartsche Spekulation von den anderen Systemen unterscheidet, ist eben, daß Herbart die Entwickelung der Wissenschaft aus einem einzigen Prinzip oder Begriffe verwirft, weil sich die Mannigfaltigkeit und der Wechsel der gegebenen Erscheinungswelt unter der Voraussetzung eines einzigen Realen nicht begreifen lasse. Wenn

er auch zugiebt, daß das Absolute kein in sich Zusammengesetztes sein kann, so behauptet er doch, es könne vielmal gegeben sein; dies liege zwar nicht in seinem Begriffe, aber es werde von der Erfahrung gelehrt. So gilt in diesem Hauptpunkte des Systems, in der Vielheit des Realen die Erfahrung für absolute Wahrheit. Der Ausgangspunkt der Herbartschen Philosophie ist das Gegebene; sie ist auf die Erklärung und Erläuterung der Erfahrungsbegriffe beschränkt, auf die Reinigung der in ihnen enthaltenen Widersprüche. So enthalten besonders drei der gangbarsten Ideen für das gewöhnliche Vorstellen einen Widerspruch: die Idee des Dinges mit mehreren Merkmalen, die Idee der Veränderung und die Idee des Ich. Die Methode zur Auflösung dieser Widersprüche, aus welcher sich erst das klare, mit sich selbst übereinstimmende Denken des wahren Seins der Dinge ergiebt, die Methode, welche die notwendigen Beziehungen eines gegebenen Begriffes zu anderen Begriffen nachweist, heißt die Methode der Beziehungen. Das reine Was der Dinge, welches durch die zufällige Ansicht nicht getroffen wird, ist der Akt der Selbsterhaltung jedes Wesens auch gegen jede Störung ihres Wesens. Das gemeinsame Produkt dieser Störungen und Selbsterhaltungen einer Mehrheit von Substanzen ist eben das, was wir die Erscheinung, die Merkmale oder Veränderungen einer einzigen Substanz nennen. Am einflußreichsten war die Anwendung dieser metaphysischen Grundsätze, die Herbart in seiner „allgemeinen Metaphysik“ (2 Bde., 1838—39) näher entwickelte, auf die „Psychologie“ (2 Bde., 1824—25), die er schon nach der Angabe des Titels als Wissenschaft auf Metaphysik, Erfahrung und Mathematik neu begründen wollte, und in welcher er durch die Theorie der Störungen und Selbsterhaltungen die bisherige Anschauung von dem Selbstbewußtsein und der Seele umzustürzen suchte. Das Selbstbewußtsein war ihm nicht, wie anderen Philosophen, ein fester Einheitspunkt, eine einzelne Vorstellung, sondern ein Wechsel von Vorstellungen, ihre Bewegung und Verknüpfung. Die Vorstellungen sind ihm Selbsterhaltungen der Seele, die als einfache Substanz das Subjekt derselben bleibt. Gegenüber der Theorie, welche verschiedene Seelenvermögen annimmt, hielt Herbart an der Einfachheit der Seele fest, der er daher auch konsequent einen bestimmten Sitz im Körper anweisen, sowie ihre „Unsterblichkeit“ behaupten mußte. Die ganze Welt der Seele ist nach Herbart nur mit Vorstellungen bevölkert. Sie sind Strebungen, Triebe, Kräfte: Alles, was man bisher Empfindungen, Gedanken, Affekte, Bilder, Leidenschaften nannte, faßt Herbart unter diesen Vorstellungen zusammen. Indem sich die entgegengesetzten Vorstellungen gegenseitig hemmen

und dadurch in eine bestimmte Spannung geraten, verhalten sie sich wie mechanische und physikalische Kräfte. Es giebt eine Statik der Vorstellungen, welche ihr Gleichgewicht, und eine Mechanik, welche ihre Bewegung behandelt, und diese Behandlung kann sich mathematischer Formeln bedienen, wodurch die Psychologie zu einer exakten Wissenschaft erhoben wird. An die weitere Entwickelung der Hemmungen, welche durch das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Vorstellungen entstehen, und wodurch jede dieser Vorstellungen einem gewissen Teile nach gehemmt wird (Hemmungssumme, Hemmungsverhältnis), ja eine von der anderen sogar aus dem Bewußtsein verdrängt, unter die Schwelle des Bewußtseins herabgedrückt werden kann, schließt sich die Lehre von der Verbindung der Vorstellungen, ihren Komplikationen und Verschmelzungen und den Hilfen, indem bereits verbundene Vorstellungen sich gegenseitig unterstützen gegen die Hemmungen anderer Vorstellungen. Die Mechanik lehrt uns nun die Hemmungen in ihrem Entstehen und in der Bewegung der sich hemmenden Vorstellungen erkennen. Hier entwickelt Herbart die Theorie der Wiedererweckung der Vorstellungen, die wieder „die Schwelle des Bewußtseins" überschreiten, die Theorie der Empfänglichkeit, der Reihenbildung von Vorstellungen, indem jede einzelne Vorstellung, jedes Bild doch nur eine solche rasch verschmolzene Reihe ist. Da Herbart die Seelenvermögen alle auf Vorstellungen zurückführt, so mußte er in einem analytischen Teile der Psychologie die einzelnen Erscheinungen der Seele, die Gefühle, Begierden, Affekte, Leidenschaften und weiterhin die logischen Begriffe und ästhetischen Ideen aus der Statik und Mechanik der Vorstellung erklären.

Die „Psychologie" Herbarts ist der kühne Versuch eines gediegenen Geistes, das berechnende Senkblei in die Tiefen des Seelenlebens herabzusenken und gleichsam eine präzise Seekarte dieser inneren, hin und her wogenden Welt zu entwerfen. Ihm genügten nicht bloß abstrakte Beweise; die Strenge des mathematischen Ansatzes, der freilich, auf bloß quantitative Verhältnisse anwendbar, das Seelenleben in eine allzu äußerliche Sphäre herabzuziehen drohte, sollte die Prinzipien und Folgerungen stützen und eine annäherungsweise Sicherheit des Denkens hervorrufen. Man vergesse dabei nicht, daß die ganze Statik und Mechanik der Vorstellungen und ihre Berechnung nur auf jene unbedeutende Gruppe der Vorstellungen Bezug hat, welche die Schwelle des Bewußtseins überschritten haben, nicht auf jene unbegrenzte Fülle, die im dunkeln Schoße der Seele schlummert. Nur die Bahnen jener Gestirne der Seele werden berechnet, die über den Horizont des Bewußtseins emportauchen. Gegen die im Lichte der Wahr-

nehmung liegende Vorstellungsgruppe drängen nun die anderen aus den unbewußten Tiefen der Seele an. Es ist ein Kampf dieser einzelnen Seelenpotenzen, dessen Taktik Herbart so genau als möglich zu bestimmen sucht, und zwar nach quantitativen Gesetzen der Masse und der Zeit. Doch die mathematische Notwendigkeit kann uns nicht darüber täuschen, daß dies ganze Seelenleben Herbarts nur ein zufälliges Konglomerat von Vorstellungen ist, die sich gegenseitig fliehen und suchen, sich aneinanderhängen und wieder trennen, und daß dieser Rattenkönig von Vorstellungen nicht die Souveränität einer bestimmenden Macht und Einheit ersetzen kann. Denn sobald es auf die Bedeutung dieser Vorstellungen ankommt, da hören die Herbartschen Rechenexempel auf. Es ist eine willkürliche Annahme Herbarts, daß die Begehrungen und ihre aufsteigenden Vorstellungsmassen durch andere Vorstellungen, durch sittliche Grundsätze gehemmt und unterdrückt werden können. Für die eigentliche Wertmessung der Vorstellungen bietet sein System keine Handhaben. Und doch entscheidet schon im Kriege nicht bloß die Masse der Truppen, sondern ihr Geist — um wie viel mehr in der Welt der Seele, die sich bei Herbart zu einer Welt des Geistes erweitert!

Ebenso originell, wie Herbart in seinem ernsten Streben erscheint, die Seele als die Arena sich hin und her tummelnder Vorstellungen auszumessen und das Kampfreglement der letzteren mit mathematischer Evidenz zu entwerfen, tritt er in seiner „Allgemeinen praktischen Philosophie“ (1808) auf, einem mit außerordentlicher Eleganz stilisierten Werke, dessen platonisierender Grundgedanke, die Ethik der Aesthetik unterzuordnen und das sittliche Urteil zu einem Geschmacksurteile zu machen, alle Beachtung verdient. Im schroffen Gegensatze zu allen streng systematischen Philosophen trennt Herbart die praktische Philosophie aufs schärfste von der Metaphysik und bestimmt und gliedert sie nicht nach einem durchgreifenden Prinzip, sondern nach einer Vielheit willkürlich aufgenommener Ideen. Herbart nimmt fünf sittliche Grundideen an: die Idee der inneren Freiheit, die Idee der Vollkommenheit, die Idee des Wohlwollens, die Idee des Rechts und die Idee der Billigkeit, die er aus der Beobachtung der Verhältnisse abstrahiert, in denen sich unser Willen, teils zum sittlichen Geschmacke, teils zu seinen eigenen, verschiedenen Strebungen, und dann zu anderen vorgestellten und wirklichen Willen befinden kann. An diese nur scheinbar ursprünglichen Ideen schließen sich in entsprechender Weise die abgeleiteten, welche die soziale Verwirklichung der ersteren, ihre Ausbildung zu geschlossenen Systemen bilden. Die Rechtsgesellschaft, das Lohnsystem, das Verwaltungssystem, das Kultursystem und die beseelte Gesellschaft sind die verschiedenen

Stufen dieser in der objektiven Welt ausgebreiteten Ideen. Während in der Hegelschen Rechtsphilosophie der Staat mit großer Energie als die sittliche Wirklichkeit der Vernunft betont wurde, umgeht Herbart hier noch diesen Begriff und löst ihn teils in einzelne Systeme auf, teils weist er über ihn hinaus. Denn die beseelte Gesellschaft ist der ideale Grundriß einer humanen, nur der freien und gemeinschaftlichen Einsicht folgenden Verbrüderung, einer harmonischen Vereinigung aller Systeme; der Staat dagegen ist nur die durch Macht geschützte Gesellschaft, welche erst jene seelenvolle Harmonie, die aus der allgemeinen Bildung hervorgeht, zu erreichen hat. Der Staat, den Herbart im zweiten, gleichsam angewandten Teile der praktischeu Philosophie betrachtet, erscheint ihm nur als die wirklich vorhandene Gesellschaft, bei der es zufällig ist, welchen Anteil sie an jenen idealen Gesellschaftssystemen hat. Herbart war weit entfernt, der Staatsidee eine so energisch zentralisierende Macht zu geben, wie es Hegel gethan. Im direkten Gegensatze gegen Hegel, der den Einzelwillen nur wie ein wertloses Atom betrachtete, legt Herbart den Hauptnachdruck auf die Gesinnung und Bildung der Einzelnen. Er betont von den drei Hauptfaktoren des Staatsbegriffes, dem Privatwillen, den Formen und der Macht, besonders den ersteren, der allein den Staat in die beseelte Gesellschaft hinüberzuleiten vermag. Leider führte ihn diese soziale Theorie, welche als Grundlage für humane, gesellschaftliche Gestaltungen mit Recht benützt werden könnte, bei der Anwendung auf bestimmte, politische Verhältnisse auf Abwege, indem er sowohl die Geringschätzung der politischen Formen übertrieb, als auch die Gesinnung nicht auf die freie und bewußte Beteiligung am öffentlichen Leben ausdehnte, sondern auf das nur im Patrimonialstaate allein berechtigte Vertrauen beschränkte. So sprach er sich 1831 in einer Rede „über die Unmöglichkeit, persönliches Vertrauen im Staate durch künstliche Formen entbehrlich zu machen" aus. Noch konservativer ist seine Geschichtsansicht, welche geradezu den Fortschritt der Menschheit leugnet und die Wiederkehr ähnlicher Zustände und Leidenschaften mit geringen Abänderungen behauptet. Wie Ben Akiba in Gutzkows „Uriel Acosta" spricht er aus, daß nichts oder wenig Neues unter der Sonne geschieht, und daß im Alten, Gleichförmigen das Wesen der Menschheit und die Mitgaben der Gottheit zu suchen sind. Am unbedeutendsten sind seine religiösen Ansichten, indem sie nur auf das praktische Trostbedürfnis der menschlichen Schwäche Rücksicht nehmen. Die Möglichkeit einer spekulativen Erkenntnis Gottes wird entschieden in Abrede gestellt, und von der außerweltlichen Intelligenz behauptet, daß sie die Welt auch mit entgegengesetzter Beschaffenheit hätte schaffen können.

Die geringe Verbreitung der Herbartschen Philosophie ist aus dem Ablehnen der höchsten wissenschaftlichen Probleme zu erklären, nach deren Lösung von jeher das energische Denken drängte. Für alle diese höheren Fragen mußte ein vorwiegend mechanisches Gedankensystem unzulänglich bleiben. Der von Drobisch und Taute versuchte Ausbau einer Religionsphilosophie konnte auf so mangelhaften Grundlagen nicht glücken. Ueberhaupt ist in der Herbartschen Schule von keiner fortbildenden Entwickelung die Rede; sie hat zum großen Teile selbst Herbarts mathematischen Ansatz, den Differentialkalkül, aufgegeben und die Philosophie in die Naturwissenschaften aufgelöst. Am treuesten hielt noch Hartenstein in den „Problemen und Grundlehren der allgemeinen Metaphysik" (1836) an den Herbartschen Entwickelungen fest. Drobisch knüpft in seiner „empirischen Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode" (1842), in welcher er, der Mathematiker, die mathematische Methode aufgiebt und sich mit der einfachen Beobachtung, Zergliederung und Verknüpfung der Thatsachen der inneren Erfahrung begnügt, nur noch an wenige Grundlehren Herbarts an. Am geistvollsten und selbständigsten ist der Patholog Herrmann Lotze in seiner „Metaphysik" (1841), welcher die mechanische Grundanschauung Herbarts auch auf das Organische ausdehnt, daß er nur für eine Form der Vereinigung des Mechanischen erklärt. In seinem „Mikrokosmus, Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit" (2 Bde, 1856), hat Lotze, ein trefflicher Stilist von feiner Grazie, diesen Gedanken in ein umfassendes System eingefügt, das er auf Grundlage bedeutender physiologischer Kenntnisse aufbaut, das, ohne einen leisen skeptischen Zug zu verleugnen, mit voller Anerkennung der Unvollkommenheit des menschlichen Wissens, vielfach an die Fichte-Ulricische Richtung anklingt. Theodor Waitz' „Psychologie" (1849) bezeichnet den vollkommenen Ueber- und Untergang der Herbartschen Philosophie in rein naturwissenschaftlichen Bestrebungen.

Da die empirische Psychologie der Herbartianer stets wieder von metaphysischen Untersuchungen, die gar keine Bedeutung in Anspruch nehmen konnten, getrübt wurde, so wurde sie von dem Werte der unbefangenen objektiven Untersuchungen Benekes, des bedeutendsten empirischen Philosophen der Neuzeit („System der Metaphysik", 1840; „Lehrbuch der Psychologie", 1833), in Schatten gestellt. Seltsamer Weise fand Herbarts praktische Philosophie, welche die größte Fülle von Anregungen enthielt, keine fortbildenden Bearbeiter. Man kann in Bezug auf das ganze System mit dem Urteile von H. Ahrens übereinstimmen, der in der Vorrede zu Krauses „psychischer Anthropologie" (1848) sagt:

„Die Herbartsche Schule stimmt in das flache Gerede von einer nach naturwissenschaftlicher Methode zu behandelnden Psychologie mit ein. Wie naturalistisch bereits die Psychologie unter diesen Händen ausgefallen ist, beweisen die von der Schule ausgesprochenen Ansichten über den nur gradweisen Unterschied zwischen der Tier- und Menschenseele, über die Vorzüglichkeit der sinnlichen Anschauung vor dem Denken, dem Produktivität abgesprochen wird. Ueberhaupt ist diese Lehre nur eine mathematisch potenzierte Ausgabe der Condillacschen Theorie."

Ahrens selbst ist bekanntlich ein Schüler von Karl Christian Friedrich Krause aus Eisenberg in Sachsen-Altenburg (1781—1832), des bedeutendsten sozialistischen Philosophen der Deutschen, eines edlen und unabhängigen Charakters, eines echten „Ritters vom Geiste." Doch wie irgend ein neidischer Zufall oft die unmittelbare Wirkung hervorragender Erscheinungen hemmt, so war es auch bei Krause eine fanatische Sprachreinigung, die ihn zu den seltsamsten Wortbildungen verleitete und dadurch seine philosophischen Schriften wenig volkstümlich machte. Die Ironie des Zufalls war um so boshafter, als Krause nur aus dem Streben, populär und allgemein verständlich zu werden, nur um die Charybdis stolz klingender Fremdwörter zu vermeiden, in die Scylla dieses unverständlichen Urdeutsch verfiel, das sich an die Wurzelforschung eines Kolbe, Wolke und andere anlehnte. Sonst wäre sein System in der That leicht faßlich gewesen, da es eine populäre Ausführung Schellingscher Prinzipien, obgleich mit theistischer Wendung, enthielt. Seine Hauptkategorien waren die Ganzheit und Selbheit. Das Absolute, aufgefaßt von seiten seiner Ganzheit, war ihm die Natur, aufgefaßt von seiten seiner Selbheit, die Vernunft, im allgemeinen Wesen. Aber neben die alle Gegensätze durchdringende Immanenz dieses Wesens, die er Orwesen taufte, stellte er seine über den Gegensätzen stehende Transscendenz, das Urwesen. Im übrigen stimmt die einzelne Entwickelung vielfach mit den Resultaten der Schellingschen und Hegelschen Philosophie überein. Interessant und bedeutend war nur Krauses praktische Philosophie, in welcher die Keime sozialer Organisationen liegen, und welche wesentlich von den Staats- und Rechtstheorien der anderen großen Denker abweicht. Allenfalls könnte man in der Selbständigkeit der einzelnen sozialen Systeme und in der Nichachtung einer terroristischen Staatseinheit eine Verwandtschaft mit Herbart entdecken. In Krause waren jene Grundgedanken der Humanität lebendig, welche sowohl die hervorragenden Geister, als auch die Verbrüderungen und Genossenschaften des achtzehnten Jahrhunderts beherrschten. Wie sein ganzes System ein harmonischer Zusammenklang von Natur, Geist

und Menschheit war, so ging sein ganzes Streben darauf, die Harmonie der Menschheit selbst durch den Einklang harmonischer Organisationen zu begründen. Die Begeisterung, die Freudigkeit, mit der er nach diesem Ziele rang, weht uns besonders aus seinem „Urbild der Menschheit“ (1811) entgegen. Sein Ideal eines Sittlichkeit- und Tugendbundes schien ihm annäherungsweise in dem Freimaurerorden verwirklicht, dem er Jahre lang eine an Resultaten reiche, wissenschaftliche Thätigkeit widmete. Der Staat als Rechtsbund war, wie die übrigen Vereine für Kunst und Wissenschaft, wie die Kirche, der Religionsbund, nur ein einzelnes Glied des großen Menschheitsbundes; der Staat selbst aber steht auf der Grundlage von Volksvereinen, Familienvereinen, Wissenschaftsbündnissen u. s. f. Krause proklamierte die Freiheit der Assoziation als das soziale Prinzip der Zukunft, in vollkommener Uebereinstimmung mit den französischen Sozialreformers, aber ohne sich auf die Ausführung im einzelnen einzulassen. Der Staat soll diese Arbeiterkompagnien und Haushaltungsvereine begünstigen und beschützen. Die Krausesche „Vereinswesenlehre“ verlangt aber auch von jedem Einzelnen dies organisatorische Feuer, diese bündlerische Gesinnung, wie sie in ihm selbst lebendig war, diese praktische Energie, damit die Herrschaft der Weisheit und die Harmonie der Zustände auf Erden vollkommen werde. Wenn von Fichte und auch von Herbart der Nachdruck auf die innere Einsicht und freie Bildung als die eigentlich berechtigten Regierungsgewalten der Menschheit gelegt wurde, eine Ansicht, von der sich die Proudhonsche „Anarchie“ nicht allzuweit entfernt, so suchte Krause die Brücke zu jener „Insel der Seligen“ zu bauen, und diese Brücke war eine Kettenbrücke von Assoziationen. Er war indes weit davon entfernt, wie die Mehrzahl der französischen Sozialisten, besonders Fourier, den Einzelnen der Gesellschaft zu opfern und die menschliche Freiheit in einem Phalanstère, einer Zwingburg des Glückes, zu begraben. Im Gegenteile, auch das Leben des Einzelnen sollte ein Kunstwerk sein. Für die höchste Kunst galt ihm die Lebenskunst, das Eigenleben gut und schön zu führen und es durch Erziehung und Bildung zur Wesenähnlichkeit zu steigern. In seiner „reinen Lebenslehre und Philosophie der Geschichte“ (1843) hob er die Grundlage aller Humanität, die gleiche Würde aller einzelnen Menschen, scharf hervor. Alle sind sich selbst ein unbedingter Selbstzweck, keiner ein bloßes Mittel, keiner eine bloße Sache.

Während die praktische Philosophie Herbarts von seinen Schülern wenig berücksichtigt wurde, fielen die von Krause ausgestreuten Saaten der Rechtsphilosophie auf einen fruchtbaren Boden. Heinrich Ahrens

aus dem Hannoverschen (geb. 1808), später Professor in Brüssel, Gratz und Leipzig, übernahm die Vermittelung der Krauseschen „Vereinswesenlehre" mit den neufranzösischen Theorien, und sein „Cours de droit naturel" (1838) ist das Hauptwerk der sozialistischen Rechtsphilosophie, welche die übergreifende Macht des Staates einschränkt, Kunst, Wissenschaft, Moral, Handel und Industrie von seinen Zwecken emanzipiert und alle diese unabhängigen Institutionen der Gesellschaft zur Einheit und Harmonie zu verschmelzen sucht. Außer Ahrens sind von den zahlreichen Schülern Krauses hier noch Lindemann, Tiberghien, Leutbecher und Röder zu nennen. Ein regsamer Propagandist des Systems ist Freiherr von Leonhardi, der nicht nur Philosophenversammlungen veranstaltet, sondern auch in einer Zeitschrift „Neue Zeit" einen Mittelpunkt für die Krausesche Schule zu gründen und dieselbe auf dem Niveau der Zeitbewegungen zu halten sucht. Sehr bekannt ist die Philosophie Krauses in Spanien und die spanischen Revuen bringen häufig eingehende Abhandlungen über dieselbe.

Wenn man aus der heiteren Gedankenwelt dieses liebenswürdigen Philosophen in die tiefdunkle Geisteswelt eines Arthur Schopenhauer aus Danzig (1788) tritt, so glaubt man aus dem Reiche des Agathodämon in das Reich Lucifers überzugehen. Einen größeren Gegensatz, als zwischen dem optimistischen Krause und dem pessimistischen Schopenhauer, giebt es nicht leicht in der Philosophie. Dort alles Harmonie und Sphärengesang, hier alles Dissonanz und Schmerzensschrei; dort die Verherrlichung des thätigen und gestaltenden Willens, hier die Feier des Willens, der nur sich selbst will, der höchsten Willenslosigkeit. Doch ist an Originalität, Konsequenz und Tiefe des Denkens Schopenhauer jenem freimaurerischen Denker überlegen; seine Werke sind ein aus der Tiefe aufgetürmter Riesenbau des Denkens, von seltener architektonischer Vollendung und den berühmtesten Systemen der Deutschen ebenbürtig. Sie übertreffen alle durch die bezeichnende Klarheit und Einfachheit des Ausdrucks und die drastische Kraft, mit welcher die nimmer schielenden Gedanken auftreten. Obgleich Schopenhauers Hauptwerk schon 1819 erschien, so ist doch erst in neuerer Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt worden, während früher sein selbstgewisser und herausfordernder Ton und seine Hinneigung zu Behauptungen, die, aus dem Zusammenhange gerissen, höchst parador klingen, sowie die keck zur Schau getragene Verachtung der Schellingschen und Hegelschen Philosophie ihm nur lebhafte Gegner zu erwecken vermochten.

Ueber das Thor der Schopenhauerschen Philosophie könnte man wie über das Thor der Danteschen Hölle schreiben:

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!

Sie baut eine zerklüftete Welt mit Abgründen und finsteren Tiefen auf und läßt darüber nur einen verklärten Schimmer schweben, die Kraft, diese Welt zu verleugnen, den Willen zu verneinen, das ekstatische Zerfließen in das Nichts. Denn das Ziel der Ethik dieses sonderbaren Heiligen ist eine buddhistische geistige Askese.

Die Grundlagen seines Systems hatte Schopenhauer bereits in der Promotionsschrift: „Ueber die einfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde" (1813) gelegt; die Säulen desselben aber baute er auf in dem Hauptwerke: „Die Welt als Wille und Vorstellung" (1819). Die „Grundprobleme der Ethik" (1841) und die „Parerga Paralipomena" (2 Bde. 1851) ergänzten die Grundzüge des Systems.

Schopenhauer schließt sich unmittelbar an die Philosophie Kants an, deren Kritik ihm den Weg zu seinem eigenen Systeme bahnt. Ueberdies rechnet er die Schule des göttlichen Platon und die Wohlthat der Vedas, die Weihe der uralten indischen Weisheit, zu den Voraussetzungen des Systems und seines vollkommenen Verständnisses. Er fühlt sich als ein Apostel der Wahrheit, der nur ein kurzes Siegesfest beschieden ist, zwischen den beiden langen Zeiträumen, wo sie als paradox verdammt und als trivial geringgeschätzt wird. Der Satz vom Grunde gehört ganz der Erscheinung an und bezieht sich nur auf die Sphäre der Zeit und des Raumes. Er hat eine vierfache, verschiedene Wurzel: er ist Realgrund, Erkenntnisgrund, Grund der Antriebe oder Motive und Verhältnisgrund, je nachdem er in der empirischen Welt, in der Begriffswelt, auf dem Gebiete der Handlungen oder in den Verhältnissen der Wechselwirkung erscheint. Dieser Satz vom Grunde gilt aber keineswegs in dem Verhältnisse von Subjekt und Objekt. Der Satz vom Grunde ist nur die Form alles Objekts; das Objekt selbst aber setzt immer das Subjekt voraus. Die ganze Welt der Objekte ist und bleibt Vorstellung und eben deswegen durchaus in alle Ewigkeit durch das Subjekt bedingt. Sie ist aber deswegen weder Lüge, noch Schein; sie giebt sich als das, was sie ist, als Vorstellung, und zwar als eine Reihe von Vorstellungen, deren gemeinschaftliches Band der Satz vom Grunde ist. Von diesem Standpunkte aus verdammt Schopenhauer alle Systeme, welche entweder vom Objekte oder Subjekte ausgehen und ein Verhältnis von Grund und Folge zwischen beiden annehmen, auch das Identitätssystem, das beide Fehler nicht vermeidet, sondern vereinigt. Er dagegen geht von der Vorstellung aus, als der

ersten Thatsache des Bewußtseins: „die Welt ist meine Vorstellung.“ Damit ist freilich nicht das innerste Wesen der Welt ergründet, aber Schopenhauer zieht in diesen Kreis bereits das ganze intellektuelle Leben, die Thätigkeit des Verstandes, dessen Funktion die unmittelbare Erkenntnis des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist, und die Thätigkeit der Vernunft, deren einzige Funktion die Bildung des Begriffes ist. Hier behandelt also Schopenhauer die Logik, indem Begriffe ihm nur Vorstellungen von Vorstellungen sind. Der Begriff erhält allen Gehalt und alle Bedeutung bloß durch seine Beziehung auf die anschauliche Vorstellung.

Doch die Welt ist nicht bloß Vorstellung, sowenig der vorstellende Forscher selbst bloß erkennendes Subjekt (geflügelter Engelskopf ohne Leib) ist. Er wurzelt nämlich selbst in jener Welt, und zwar durch seinen Leib. Dieser Leib ist zunächst auch eine Vorstellung, wie jede andere, aber die Bedeutung seiner Aktionen wird ihm noch auf eine andere Weise enträtselt. Das Wort des Rätsels ist der Wille. Dies allein giebt ihm den Schlüssel zu seiner eigenen Erscheinung, offenbart ihm die Bedeutung, zeigt ihm das innere Getriebe seines Wesens, seines Thuns, seiner Bewegungen. Jede Art seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes. Mein Leib und mein Wille sind Eins. Diese Erkenntnis giebt den Schlüssel zum Wesen jeder Erscheinung in der Natur: denn wie der Leib zunächst meine Vorstellung ist, darin aber sich als Wille offenbart, so ist es mit allen anderen Erscheinungen, die wir bloß als Vorstellungen kennen, deren innerstes Wesen aber der Wille ist. Der Wille selbst ist grundlos; nur seine Erscheinung ist dem Satze vom Grunde unterworfen; er ist frei von aller Vielheit, er ist Einer; seine Magie ruft Dinge in die Sichtbarkeit, die für uns von der größten Realität sind, für ihn nur Abspiegelungen seines Wesens, gleich dem Bilde der Sonne in allen Thautropfen. Jeder, der diese Unmittelbarkeit des Willens an sich selbst empfindet, wird nicht allein in denjenigen Erscheinungen, welche seinen eigenen ganz ähnlich sind, in Menschen und Tieren, als ihr innerstes Wesen jenen nämlichen Willen anerkennen, sondern die fortgesetzte Reflexion wird ihn dahin leiten, auch die Kraft, welche in der Pflanze treibt und vegetiert, ja die Kraft, durch welche der Krystall anschießt, die, welche den Magnet zum Nordpole wendet, die, deren Schlag ihm aus der Berührung heterogener Metalle entgegenfährt, die, welche in den Wahlverwandtschaften der Stoffe als Fliehen und Suchen, Trennen und Vereinen erscheint; ja zuletzt sogar die Schwere, welche in aller Materie so gewaltig strebt, den Stein zur Erde und die Erde zur Sonne

zieht: diese alle nur in der Erscheinung für verschieden, ihrem inneren Wesen nach aber als dasselbe zu erkennen, als jenes ihm unmittelbar so wohl und besser als alles andere Bekannte, was da, wo es sich am vollkommensten manifestiert, Wille heißt. Alle Vorstellung, alles Objekt ist Erscheinung. Wille ist das Ding an sich. Er ist das Innerste, der Kern jedes Einzelnen und ebenso des Ganzen; er erscheint in jeder blindwirkenden Naturkraft, er erscheint auch im überlegten Handeln des Menschen, und die große Verschiedenheit dieser beiden Erscheinungen trifft doch nur den Grad des Erscheinens, nicht das Wesen des Erscheinenden.

Auf diesen Grundlagen, die dem unmittelbarsten Bewußtsein nahe liegen und dieser Philosophie eine allgemeine Verständlichkeit sichern, baut Schopenhauer sein System architektonisch mit großer Konsequenz auf, die durch einzelne Resultate überrascht. Er führt zunächst die Erscheinungen des Willens durch die Naturreiche hindurch. Finster waltend auf den niederen Stufen, zündet er sich auf den höheren ein Licht an, das Licht der Intelligenz. Diese ist nur ein Hilfsmittel des Willens, das ihm notwendig wurde, zur Aufhebung des Nachteils, welcher aus dem Gedränge und der komplizierten Beschaffenheit seiner Erscheinungen eben den vollendetsten erwachsen würde. Die Erkenntnis ist daher nur ein Mittel zur Erhaltung von Individuum und Art, so gut wie jedes Organ des Leibes. Durch diese Auffassung unterscheidet sich die Schopenhauersche Philosophie himmelweit von allen deutschen idealistischen Systemen. Die Aesthetik und Ethik begründet er nun auf die Emanzipation der Erkenntnis vom Willen. In einzelnen Menschen entzieht sich die Erkenntnis dieser Dienstbarkeit, wirft das Joch des Willens ab und besteht frei von allen Zwecken des Willens rein für sich, als bloßer, klarer Spiegel der Welt, woraus die Kunst hervorgeht; oder diese Art der Erkenntnis wirkt auf den Willen zurück, so daß die Selbstaufhebung desselben eintreten kann, d. i. die Resignation, welche das letzte Ziel, das innerste Wesen aller Tugend und Heiligkeit und die Erlösung von der Welt ist. Diese Resignation und Erlösung von der Welt, die Spitze der Schopenhauerschen Ethik, hängt notwendig mit der ganzen pessimistischen Weltanschauung dieses Denkers zusammen. Der Wille nämlich ist ein Streben ohne Ziel und ohne Ende. Das Gepräge dieser Endlosigkeit finden wir auch allen Teilen seiner gesamten Erscheinung aufgedrückt, von der allgemeinsten Form dieser, der Zeit und dem Raume ohne Ende, an, bis zur vollendetsten aller Erscheinungen, dem Leben und Streben des Menschen.

Kein Denker hat die Unerreichbarkeit dauernder Befriedigung und

die Negativität alles Glückes mit solchen Rembrandtschen Farben gemalt, wie Schopenhauer, und seine Schlagschatten fallen um so tiefer und schwerer, als dies Gemälde nicht die Frucht einer zufälligen Stimmung ist, sondern uns die dunkelwaltende Notwendigkeit der Welt entrollen will. „Man kann drei Extreme des Menschenlebens theoretisch annehmen und sie als Elemente des wirklichen Menschenlebens betrachten. Erstlich das gewaltige Wollen, die großen Leidenschaften; es tritt hervor in den großen, historischen Charakteren; es ist geschildert im Epos und Drama, kann sich aber auch in der kleinen Sphäre zeigen, denn die Größe der Objekte mißt sich hier nur nach dem Grade, in welchem sie den Willen bewegen, nicht nach ihren äußeren Verhältnissen. Sodann zweitens das reine Erkennen, das Auffassen der Ideen, bedingt durch Befreiung der Erkenntnis vom Dienste des Willens: das Leben des Genius. Endlich drittens die größte Lethargie des Willens und damit der an ihn gebundenen Erkenntnis, leeres Sehnen, lebenerstarrende Langeweile. Das Leben des Individuums, weit entfernt, in einem dieser Extreme zu verharren, berührt sie nur selten und ist meistens nur ein schwaches und schwankendes Annähern zu dieser oder jener Seite, ein dürftiges Wollen kleinlicher Objekte, stets wiederkehrend und so der Langeweile entrinnend. Es ist wirklich unglaublich, wie nichtssagend und bedeutungslos, von außen gesehen, und wie dumpf und Besinnungslos von innen empfunden, das Leben der allermeisten Menschen dahinfließt. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter hindurch zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken. Jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf ist nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes, des beharrlichen Willens zum Lebens, ist nur ein flüchtiges Gebilde mehr, das er spielend hinzeichnet auf sein unendliches Blatt, Raum und Zeit, und eine gegen diese verschwindend kleine Weile bestehen läßt, dann auslöscht, neuen Platz zu machen. Dennoch, und hier liegt die bedenkliche Seite des Lebens, muß jedes dieser flüchtigen Gebilde, dieser schalen Einfälle, vom ganzen Willen zum Leben, in aller seiner Heftigkeit, mit vielen und tiefen Schmerzen und zuletzt mit einem wirklich empfundenen, bitteren Tode bezahlt werden.“ Bei diesem Standpunkte ist es zu begreifen, wenn Schopenhauer den Optimismus für eine ruchlose Gesinnung erklärt.

Wir können dem geistvollen Denker nicht in die Fülle seiner einzelnen Entwickelungen folgen. Als interessant ist im ästhetischen Abschnitte des Werkes noch die Stellung der Musik hervorzuheben, welche nicht, wie die andern Künste, das Abbild der Ideen ist, sondern das Abbild des Willens

selbst. Sie ist von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gleichsam, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen. Sie ist nämlich eine so unmittelbare Objektivität und Abbild des ganzen Willens, als die Welt selbst. Die nähere Durchführung dieser paradox klingenden Behauptung gehört zu den interessantesten Partien des Schopenhauerschen Hauptwerkes.

Schopenhauer ist jahrelang ein einsamer und wenig gekannter Denker geblieben. Erst in jüngster Zeit hat er in Christian Martin Julius Frauenstädt (1813—1879), welcher mit einer an den jüngeren Fichtianismus anklingenden Richtung begann („die Menschwerdung Gottes" 1839; „die Freiheit des Menschen und die Persönlichkeit Gottes" 1840) und später sich mehr der Feuerbachschen Weltanschauung näherte, einen begeisterten Apostel gefunden. Er widmete seine Schrift „Ueber das wahre Verhältnis der Vernunft zur Offenbarung" (1848) dem großen Meister Arthur Schopenhauer, unterwirft den Theismus und den Pantheismus, dem er abwechselnd bisher gehuldigt, einer auflösenden Kritik und bekennt sich selbst zu einem pessimistischen Atheismus. Für die Propaganda des Schopenhauerschen Systems war er am eifrigsten thätig in seinen „Briefen über die Schopenhauersche Philosophie" (1854), denen sich „Neue Briefe über die Schopenhauersche Philosophie" (1874) anschlossen. In seinen „Aesthetischen Fragen" (1853) führte Frauenstädt die Aesthetik Schopenhauers weiter aus, während er in seinen ethischen Studien „das sittliche Leben" (1866), ohne bis zur letzten Konsequenz Schopenhauers, der Weltentsagung fortzugehen, doch unter Anlehnung an die Grundzüge dieses Systems in anregender Weise die Probleme der Sittlichkeit, namentlich auch die auf das sittliche Leben wirkenden Einflüsse untersucht. Geistreiche Aphorismen enthalten die „Blicke in die intellektuelle, physische und moralische Welt." J. Frauenstädt hat auch neuerdings Arthur Schopenhauers „Sämtliche Werke" (6 Bde. 1873—74, 2. Auflage 1877), herausgegeben, ferner Schopenhauer-Lexikon, (2 Bde., 1871) und „Arthur Schopenhauer", Lichtstrahlen aus seinen Werken mit Biographie und Charakteristik. (3. Aufl. 1874).

Ein anderer Schüler Schopenhauers, Julius Bahnsen, hat in seinen „Beiträgen zur Charakterologie" (2 Bde., 1867) in geistreicher Weise, obschon im ersten Band nicht ohne terminologische Verkrustungen, im zweiten Band dagegen mit der sprühenden Leichtigkeit des Feuilletons, die Temperamente, die Mischungen derselben, die Frage der Zurechnung und Wandelbarkeit der Charaktere untersucht und dann einzelne

Charakterköpfe nach Labruyères Vorgang in scharfen Konturen entworfen. *)

Eine Konkordanz zwischen Schopenhauer und Hegel, durchgeführt nach induktiver Methode, strebte E. von Hartmann an in seinem großes Aufsehen erregenden Werke: „die Philosophie des Unbewußten, Versuch einer Weltanschauung" (1869). Diese Phänomenologie des Unbewußten, als solche das Gegenbild zu Hegels großartigem Jugendwerk, das die Gestalten des Bewußtseins behandelt, lehnt sich am meisten an Schopenhauer an, welcher den Willen als das Unbewußte zum letzten Prinzip macht und in dem Bewußtsein nur eine Art von Hilfslaterne sieht, damit sich der Wille in seinen höheren Erscheinungsformen besser orientieren könne. Hartmann nennt dies Prinzip zwar unvernünftig, dumm und blind, dennoch wären sehr viele Kapitel des Werks ohne Schopenhauers Vorgang gewiß nicht geschrieben worden. Hartmann räumt dem Bewußtsein, trotz aller Einseitigkeit und Beschränktheit, eine höhere Wichtigkeit ein, als dem Unbewußten; es ist das der Punkt, wo er Schopenhauer durch Hegel korrigiert.

Die ersten Abschnitte des Werkes verfolgen das Erscheinen und Wirken des Unbewußten in der Leiblichkeit, in den Reflexbewegungen, der Naturheilkraft im organischen Bilden, bei Ausführung der willkürlichen Bewegung und im Instinkt; diese inhaltreichen Abschnitte werden nur durch den unklaren Begriff der „unbewußten Vorstellung" getrübt. Einen Triumph feiert die Theorie des Unbewußten dort, wo sie dasselbe im ästhetischen

*) Wir haben jetzt eine so reichhaltige „Schopenhauerlitteratur", daß einer chronologischen Uebersicht derselben unter diesem Titel Ferdinand Laban einen ansehnlichen Band widmen konnte (1880). Wenn man bedenkt, daß sich Jahrzehnte hindurch die Kritik des Philosophen, dessen Hauptwerk der Makulatur zu verfallen drohte, auf die Aeußerungen Jean Pauls und Goethes über den originellen Selbstdenker beschränkte, so muß man diese späte Nachblüte einer ganzen Generation von Bewunderern und Kommentatoren zu den seltensten Erscheinungen auf litterarischem Gebiete rechnen. Aehnliches ist zwar einem großen Dichter begegnet und nicht nach Jahrzehnten, sondern erst nach Jahrhunderten: William Shakespeare. Die eingehendste Biographie Schopenhauers, der auch die Schattenseiten des Sonderlings im Leben nicht verschweigt, ist diejenige von W. Gwinner „Schopenhauers Leben" (2. Aufl. 1877). Von Schriften aus dem Kreise seiner Verehrer erwähnen wir noch: David Asher, „Arthur Schopenhauer", Neues von und über ihn (1871). Otto Busch „Arthur Schopenhauer" (1877). Einen mehr kritischen Standpunkt ihm gegenüber nehmen ein: R. Haym: „Arthur Schopenhauer" (1864), Jürgen Bona Meyer, „Arthur Schopenhauer als Mensch und Denker" (1872) und die gekrönte akademische Preisschrift: Rudolph Seydel: „Schopenhauers philosophisches System, dargestellt und beurteilt" (1857).

Urteil und der künstlerischen Produktion betrachtet. Hier handelt es sich um unsterbliche Thaten des Geistes, deren Wurzel in der Region des Unbewußten liegt. Dieser Abschnitt hätte den Höhepunkt seines ganzen Systems bilden müssen. Geistvolle Abschnitte enthält auch die Metaphysik des Unbewußten, die Kritik des Darwinismus, die Entwickelung der Individuation u. a. Eine durchaus pessimistische Färbung, die noch über Schopenhauer hinausgeht, trägt der letzte Abschnitt: „Die Unvernunft des Wollens und das Elend des Daseins.“ Hier wird eine vollständige Verödung des Lebens durch die Kritik aller Illusionen erzeugt, die dasselbe schmücken. Die Illusion wird in ihren drei Stadien aufgelöst; in dem ersten, wo das Glück als auf der jetzigen Entwickelungsstufe der Welt errichtet und daher dem Individuum im Leben erreichbar gedacht; in dem zweiten, in welchem das Glück als erreichbar für das Individuum in ein transscendentes Leben nach dem Tode verlegt, im dritten, wo das Glück in die Zukunft des Weltprozesses gesetzt wird. Namentlich sind in diesem mächtigen, mit tiefen Schlagschatten verdunkelten Gemälde die Leiden des unseligen Geschlechtstriebes, die Qualen der Liebe mit unerbittlicher Schärfe gezeichnet. Etwas mystisch klingt in diese Welt zertrümmerter Illusionen am Schluß eine Apotheose des Bewußtseins herein, welches den Willen besiegt und vernichtet. Entsagung ist das letzte Wort der Hartmannschen wie der Schopenhauerschen Philosophie.

Das Werk von Hartmann hat einen äußern glänzenden Erfolg davongetragen. Während Schopenhauers Werke Jahrzehnte lang als Ladenhüter vergraben waren, hat die Philosophie des Unbewußten in kurzer Zeit sechs Auflagen erlebt. Ihr Verfasser hat sich durch kleinere ästhetische Schriften und durch Dramen, die er unter dem Pseudonym Robert erscheinen ließ, und welche eine lyrische Ader verraten, der Aufmerksamkeit des Publikums stets von neuem empfohlen. Diese Schriften erschienen als „Gesammelte Studien und Aufsätze gemeinverständlichen Inhalts“ 1876; sie enthalten Aufsätze vermischten Inhaltes, „ästhetische Studien“, „Beiträge zur Naturphilosophie“ und unter dem Titel: „das philosophische Dreigestirn des neunzehnten Jahrhunderts“ Aufsätze über Hegel, Schopenhauer und Schelling. Aus einer kurzen Selbstbiographie Eduards von Hartmann ersehen wir, daß er schon als frühreifer Knabe sich mit philosophischen Fragen beschäftigte, nach Ablegen des Abiturientenexamens Soldat wurde, wegen eines Knieleidens die Offizierskarriere aufgeben mußte 1864, nach Experimenten in verschiedenen Künsten, in Malerei und Musik die Philosophie als seine Lebensaufgabe erkannte und so diesen Beruf wählte. Die Schriften enthalten manches Paradoxe, aber viel

Geistreiches und Treffendes; Hartmann ist ein Gegner des schwächlich-idealistischen Liberalismus, der sentimentalen Philanthropie, Apostel des Kriegs, wie Hegel und Graf Moltke in seiner neuesten Zuschrift, Gegner der Besserungstheorie im Gefängniswesen; in der Aesthetik beschäftigt er sich wesentlich mit dem Problem des Tragischen; er sucht das Erlösende der Kunst in der Befreiung von den Fesseln der Individualität; doch auf dem Tragischen des Ausgangs liegt nicht der Hauptaccent, sondern auf dem Tragischen des Konfliktes.

Alle diese kleineren Schriften waren indes nur Zwischenspiele zwischen zwei größeren Werken; denn im Jahre 1879 erschien seine „Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins, Prolegomena zu einer künftigen Ethik", welche sich zur Philosophie des Unbewußten verhält, wie die Ethik zur Metaphysik. Es ist interessant, daß Hegel, der gleichmäßig von den Anhängern Schopenhauers, Kants und Herbarts verworfen wird, während die Materialisten seine Werke als Ausgeburten hirnloser Metaphysik auf den rauchenden Düngerhaufen ihres philosophischen Chemismus werfen, in Eduard von Hartmann einen neuen Jünger gefunden hat, der unpopulärste Denker in dem populärsten; denn diese Ethik Hartmanns trägt die Signatur eines geläuterten Hegelianismus deutlich an der Stirn geschrieben, besonders was die Architektonik des Ganzen, die um jede chronologische Folge unbekümmerte Einreihung der Gestalten des Bewußtseins in die Entwickelung des Systems betrifft. Jede einzelne Stufe der moralischen Auffassung wird in ihrer relativen Berechtigung dargestellt, der Prozeß der Aufhebung eines Standpunktes in einen höheren erscheint als Hartmanns methodisches Prinzip. Das ganze Werk zerfällt in zwei Hauptabteilungen: „das pseudo-moralische Bewußtsein als propädeutische Vorstufe zur Sittlichkeit" und „das echte sittliche Bewußtsein". Die erste Abteilung enthält eine scharfe Kritik bisheriger Moraltheorien, Spinozas, auch Schopenhauers, der Lehre vom künftigen Lohne, der heteronomen Moral, die durch Ausführung eines fremden Willens ein Handeln von subjektiv sittlichem Wert erzielen will; der Geschmacksmoral, Gefühlsmoral und Vernunftmoral: alle diese kritischen Untersuchungen sind überaus scharfsinnig und geistvoll, besonders alles, was über die künstlerische Lebensgestaltung und die Moral des Mitgefühls gesagt ist. Sehr pikant sind die politischen Exkurse über modernen Parlamentarismus und die Charakteristik der Frauen.

Die zweite große Hauptabteilung behandelt die Ziele der Sittlichkeit oder die objektiven Moralprinzipien; sie ist der bedeutendste Teil des Werkes. Dem Moralprinzip des Gesamtwohls tritt dasjenige der Kulturentwickelung gegenüber; sie finden ihre spekulative Synthese im Moralprinzip der sitt-

lichen Weltordnung. Eduard von Hartmann hat leider! die Architektur seines Werkes dadurch zum Abschluß gebracht, daß er ihm ein Stockwerk von schwindelnder Höhe aufsetzt; das Werk endet im Nebel der Mystik. Der Gott in der Menschheit wird als ein Gott dargestellt, der unendlichen Schmerz leidet, und es ist die Aufgabe des einzelnen, den Weltprozeß zu befördern, daß er eher am Ziel anlangt, und so den Lebensweg des Absoluten abzukürzen. So wird selbst der Fortschritt der Menschheit dem Glaubensbekenntnis des Pessimismus dienstbar gemacht.

Doch trotz einzelner Paradoxien und metaphysischer Saltomortales bewahrt die Ethik Hartmanns ihre Bedeutung durch große Schärfe der Begriffsbestimmungen, durch das glänzende Kolorit der psychologischen Gemälde und durch eine Fülle origineller Gedanken über die neuesten, tief in die Zeit eingreifenden, sozialen Probleme.

Wir dürfen demnächst wohl einer Aesthetik und Religionsphilosophie von Hartmann entgegensehen, da dieser Denker, wie Hegel, es liebt, sein System in allen einzelnen Disciplinen auszuarbeiten. Einzelne Umrisse und Skizzen finden sich in den gesammelten Schriften, seine theologischen Studien hat er neuerdings in zahlreichen Kritiken Pfleiderers und anderer aufgeklärter Theologen verwertet; gegen David Strauß schrieb er „die Selbstzersetzung des Christentums“ (1874), in welcher er die Notwendigkeit einer neuen Religion betont.

Wie eine Schopenhauerlitteratur, so hat sich auch bereits eine Hartmannlitteratur gebildet, und der Philosoph selbst ist mehrfach unter verschiedener Marke als sein eigener Exeget und Kommentator aufgetreten, hat sich auch gegen Angriffe jeder Art mit gewandter Polemik verteidigt, besonders in der Schrift: „Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus“ (1877). Von Hartmann selbst rührt auch die anonyme Schrift her: „das Unbewußte vom Standpunkte der Physiologen und Descendenztheorie“ (1877); und auch die Schrift: „der Pessimismus und seine Gegner“ von A. Taubert zeigt uns einen Vorkämpfer der Hartmannschen Philosophie, der wohl nur der Begründer selbst ist, in einer bald nach dieser, bald nach jener Seite gewendeten Fechterpositur.

In der That kamen die Gegner von allen Seiten. Vornehme Fachphilosophen sahen in Hartmann nur einen eleganten Tagesschriftsteller und glaubten, ihn ignorieren oder beiläufig behandeln zu können; die Naturforscher klagten ihn des Mangels an Exaktheit und Richtigkeit an, soweit es die naturwissenschaftlichen Grundlagen seines Systems galt: so besonders

Oscar Schmidt: „die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Philosophie des Unbewußten" (1876); der geistvolle Hegelianer, Johannes Volkelt, verwirft in seiner Schrift: „das Unbewußte und der Pessimismus" (1873) zwar den Willen als metaphysisches Prinzip, erkennt aber die begriffliche Entwickelung des Unbewußten als an einen positiven und geforderten Fortschritt über Hegel hinaus; bei weitem weniger anerkennend spricht sich der Neukantianer, Hans Vaihinger, in seiner Schrift: „Hartmann, Dühring und Lange" (1876) über Hartmann aus, indem er in ihm einen Dogmatiker und überall in seinen Werken Dualismus und Widerspruch sieht. R. Otto Anhuth findet in seiner Schrift: „das wahnsinnige Bewußtsein und die unbewußte Vorstellung" (1877) in Hartmanns Philosophie das notwendige Endglied einer auf Irrwege geratenen philosophischen Entwickelung.

Als Pessimist wurde Hartmann in den Sündenfall der Schopenhauerschen Philosophie mitverwickelt: gegen beide Philosophen gleichzeitig wandte sich die den Pessimismus befehdende Litteratur.*) Dagegen wandelten in Hartmanns Bahnen einige jüngere Philosophen: Moritz Venetianer: „der Allgeist" (1874), einer der eifrigsten Anwälte Hartmanns, dessen Advokatur indes durch ihre oft groteske Form beeinträchtigt wird, obgleich es dem „Panpsychismus" nicht an geistreichen Perspektiven fehlt, vor allem der frühverstorbene Philipp Mainländer: „die Philosophie der Erlösung" (1876), der, von Kant und Schopenhauer ausgehend, in der Analytik des Erkenntnisvermögens und in der Basierung der Physik, Ethik, Aesthetik u. s. f. auf dem Willen zum Leben, zu ähnlichen Resultaten kommt wie Hartmann, und die Erlösung der Welt sieht in einem gemeinsamen Entschluß der ganzen Menschheit, in dem Verzicht auf die Fortpflanzung des Geschlechtes, der den Tod des ganzen organischen Lebens auf unserem Planeten zur Folge haben soll.

Wenn die Schopenhauer-Hartmannsche Richtung das Publikum in weitesten Kreisen beschäftigt und interessiert, so macht sich jetzt innerhalb der Fakultätswissenschaft in mannigfachen Schattierungen eine Richtung geltend, welche zum Teil als Neukantianismus an Kant anknüpfend und be-

*) Die geistreichste dieser Schriften ist die von Edmund Pfleiderer: „der moderne Pessimismus" (1875); außerdem erwähnen wir: G. P. Weygoldt: „Kritik des Pessimismus der neuesten Zeit" (1875); Th. Trautz: „der Pessimismus" (1876); Johannes Huber: „der Pessimismus" (1876); M. Gaß: „Optimismus und Pessimismus" (1876); L. von Golther: „der moderne Pessimismus" (1878).

sonders das Erkenntnistheoretische auf ihre Fahne schreibend, teils dem Empirismus ein wissenschaftliches Recht erkämpfend, der bisherigen Metaphysik den Krieg erklärt. Die „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie" (seit 1836) versammelte einen Teil dieser Autoren unter ihrer Fahne; sie will nur solcher Philosophie dienen, welche Wissenschaft ist in dem Sinne, daß sie die Behandlung der philosophischen Probleme durch die Methoden der Erforschungswissenschaft unternimmt. Zu der Gruppe der Gelehrten, die sich um diese Fahne sammeln, gehören vor allen R. Avenarius, der sich in seiner Schrift „Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes" (1876) als Meister einer konzisen philosophischen Darstellung bewährte; der zu früh verstorbene Carl Goering, († 1879), der sein „System der kritischen Philosophie" (1. und 2. Teil 1874—75) nicht zur Vollendung zu führen vermochte, aber durch den zersetzenden Scharfsinn seiner Ausführungen und die umfassende Kenntnis der ganzen philosophischen, besonders auch der zeitgenössischen Litteratur in den mehr kritischen Teilen des Werkes auf den architektorischen Aufbau des letzteren mit Recht gespannt machte; Wilhelm Wundt, ein geistvoller Physiolog wie Lotze, der neuerdings mit dem ersten Bande einer großangelegten „Logik" (1880) in die wissenschaftliche Arena trat u. a. Die Frage über das Verhältnis der Philosophie zur Empirie mußte in erster Linie diese Denker beschäftigen. Beiträge zur Lösung derselben gab auch A. Spir in seiner Schrift: „Empirie und Philosophie" (1876), besonders in seinem Hauptwerk: „Denken und Wirklichkeit" (2 Bde., 2. Aufl. 1877), den er selbst für den Versuch einer Erneuerung der kritischen Philosophie erklärt. Zu den geistreichsten Neokantianern gehören Otto Liebmann („Zur Analysis der Wirklichkeit" 1876), durch Klarheit und Prägnanz der Darstellung ausgezeichnet, während auch für ihn die Wissenschaft überall mit einem Fragezeichen endigt, ganz wie bei dem Geschichtschreiber des Materialismus, Friedrich Albert Lange, („Logische Studien", 1877), Vaihinger, der vielgewandte Friedrich von Bärenbach, („Grundlegung der kritischen Philosophie". 1. Teil 1877), der an die Stelle der Ansprüche auf absolute Erkenntnis die wissenschaftliche Erörterung immanenter Probleme oder eine anthropologische Philosophie setzen will u. a.

Als ein Originaldenker ist der Mainzer Philosoph Ludwig Noiré zu betrachten, der einer seiner Schriften das Problem sine matre creatam des Ovid vorsetzt. Noiré giebt übrigens vielfach eine Konkordanz aus den

Schriften namhafter Denker und Naturforscher in anziehender und populärer Form. In seiner Schrift: „Der monistische Gedanke“ (1875) sucht er in Empfindung und Bewegung die beiden Ureigenschaften, die Wirkungsweisen jedes Naturwesens als eines Einzigen: man erkennt hieran die Attribute der Substanz Spinozas wieder.*)

Sechster Abschnitt.

Der Einfluß der Philosophie auf Staat, Gesellschaft, Kirche und Kunst.

Wir haben früher gesehen, mit welcher Energie die Fichtesche Philosophie die geistige Initiative des deutschen Befreiungskampfes ergriff, wie die Schellingsche dagegen den Theorien der politischen Restauration entgegenkam. Das System Hegels schien den Gedanken und den Staat zu versöhnen und der Wirklichkeit gegenüber in einem selbstgenugsamen Quietismus aufzugehen, in welchem sich der Geist mit der Ueberzeugung beruhigte, daß alles historisch Entstandene sein eigenes Werk sei, und der Staat selbst die lebendige Wirklichkeit der Vernunft. Freilich war der konstitutionelle Staat der „Rechtsphilosophie“ in Preußen damals noch nicht verwirklicht; aber er schwebte den großen Staatsmännern, einem Stein und Altenstein, mit welchem letzteren Hegel stets in freundlichster Beziehung blieb, doch in allgemeinen Umrissen vor, und zwar mit größerer Ausbildung des Repräsentativsystems, als Hegel selbst für philosophisch begründet hielt. Was sonst aus persönlichen Mitteilungen über die politischen Ueberzeugungen des großen Denkers verlautete, klang überaus beruhigend für die konservativen Staatsmänner. Hegel sprach seine Antipathie gegen die romantischen Bestrebungen der deutschen Burschenschaft eben so offen aus, wie er den neuen Ausbruch des revolutionären, französischen Kraters, die Julirevolution, mit Niebuhr auf das entschiedenste verdammte. Hier trennte sich schon sein geistvoller Schüler, Eduard Gans, von den Ansichten des Meisters und machte Ernst mit der Theorie der geschichtlichen Fortentwickelung, die Hegel selbst gepredigt, die ihn aber jetzt aus dem behaglichen,

*) Ludwig Noirés andere Schriften sind: „Die Doppelnatur der Causalität (1876), „Einleitung und Begründung einer monistischen Erkenntnistheorie“ (1877); „Aphorismen zur „monistischen“ Philosophie“ (1877), „Der Ursprung der Sprache“ (1877).

persönlichen Abschlusse mit den Resultaten der Geschichte aufzustören schien. So kam es, daß die süddeutschen Konstitutionellen in Hegel einen Hauptvertreter serviler Gesinnung sahen, und daß Börne aussprechen konnte: „Goethe ist der gereimte Knecht und Hegel der ungereimte." Das preußische Kultusministerium Altenstein übernahm selbst die Propaganda der Hegelschen Philosophie, indem es die meisten Staatsämter mit Hegelianern besetzte und die Hegelsche Denkweise als ein vollgültiges Zeugnis einer guten und anstellungsfähigen Gesinnung anerkannte. Der preußische Staat schien wieder, wie zu den Zeiten des Großen Friedrich, der vorzugsweise philosophische Staat zu sein, und Staat, Kirche und Wissenschaft ruhten versöhnt und in friedlichem Bunde unter den Fittigen des absoluten Begriffes.

Ein litterarisches Denkmal dieser Versöhnung waren die 1827 begründeten: „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik", in welchen die älteren Hegelianer ein Tribunal aufschlugen, das sich mit großer Strenge und Gewissenhaftigkeit an die Paragraphen der Hegelschen Gesetzbücher des Begriffes hielt. Doch bald sollte diese Philosophie, der preußische Lucifer, einen jähen Sturz in den Abgrund thun und die dämonischen Elemente entfesseln, die in ihm verborgen lagen. Die „Halleschen Jahrbücher" bezeichnen den Sündenfall der Hegelschen Philosophie, der sie aus dem Paradiese der preußischen Staatsämter vertrieb und aus einer ecclesia militans zu einer ecclesia pressa machte. Seitdem das preußische Kultusministerium eine strengere kirchliche Richtung angenommen hatte, konnte ihm die Hegelsche Versöhnung des Glaubens und des Begriffes, die Marheinekesche Dogmatik, ebensowenig genügen, wie dieser ganze Aufbau des Staates aus dem Begriffe, dem die theologische Kränzelrede und alle frommen Libationen fehlten. Auf der anderen Seite entwickelte sich eine jüngere Fraktion der Hegelschen Philosophie, welche die Rechtsphilosophie des Meisters einer scharfen Kritik unterwarf und ihren starren Organisationen gegenüber den Fortschritt des Weltgeistes geltend machte, den Hegel selbst als das Grundgesetz der Geschichte anerkannt hatte. So zeigte sich bald der heißentbrannte Kampf der Gegensätze, die sich an einander entzündeten und weiter trieben, wo früher nur Harmonie und Versöhnung zu herrschen schien.

Der Hauptvertreter dieser Wendung der Hegelschen Philosophie zu einer anfangs liberalen, später revolutionären Praxis ist Arnold Ruge aus Bergen auf der Insel Rügen (1802—1881) ein schlagfertiger, energischer, jovialer Geist, dem aber die Ereignisse über den Kopf wuchsen und den sie so allmählich aus allen Positionen eines sonst gediegenen Denkers

vertrieben. Ruge ist von hause aus der Typus eines echten Sanguinikers; die Weltgeschichte liegt vor ihm in rosenfarbener Beleuchtung; in jeder leisen Regung der Gegenwart sieht er bereits das Auftauchen einer neuen Gestalt der Idee, einen neuen „Ruck“ des Weltgeistes; er selbst ist gleichsam das inkarnierte Pathos der geschichtlichen Bewegung. Aber indem er mit der Kraft der Idee gegen die Unangemessenheit politischer Existenzen ankämpfte, verlor er für seinen Anlauf gegen das Bestehende das feste Maß und ließ sich von seinem sanguinischen Temperamente und von der Konsequenz des Denkens zu Resultaten fortreißen, mit denen die Entwickelung der Staatsverhältnisse, selbst in einer sehr bewegten Epoche, nicht Schritt halten konnte. Wenn Ruge daher auch als Staatsmann gescheitert ist und als deutscher Ledru-Rollin eine von den tausend Schattierungen der Philosophie teils belebte, teils angekränkelte Partei nicht zum Siege führen konnte, abgesehen davon, daß seine exklusive geistige Bildung ihn zum Agitator der Massen wenig befähigte, so wird er doch in der Geschichte der deutschen Philosophie stets eine bedeutende Stellung behaupten, indem er die Emanzipation der Schulweisheit zu einer freien, das Leben bestimmenden und gestaltenden Macht vertritt. Während Strauß, Feuerbach und Bruno Bauer die dogmatischen Satzungen und historischen Ueberlieferungen durch ihre Dialektik flüssig machten, suchte Ruge gegen die Apotheose des versteinerten Rechtsstaates anzukämpfen und überhaupt in alle festgewordenen Institutionen, denen die Althegelianer eine orthodoxe Huldigung zu teil werden ließen, die Strömung des fortschreitenden geschichtlichen Prozesses zu leiten. Der Stil Ruges hatte burschikose Schlagkraft, eine heitere, jugendliche Färbung, große Klarheit, Bestimmtheit und Energie. Ruge ist der philosophische Börne. Die Hegelsche Philosophie galt bisher für schwerfällig, ungelenk und gehörte zu den härtesten Examennüssen der studierenden Jugend. Bei Ruge erschien sie auf einmal im leichten Flügelkleide und kredenzte den schäumenden Kelch des Geisterreiches mit heiteren Mienen. Die neue, kühne Exegese Hegels zeigte, daß die Weisheit der älteren Hegelianer keineswegs den geistigen Rahm des Systems abgeschöpft, daß noch eine mächtige und geisterbewegende Kraft in ihm liege, welche jene nicht zu entbinden verstanden. Durch Entfesselung dieser Kraft auch auf politischem Gebiete wurde Ruge der Fahnenträger der jüngeren Schule, wozu ihn sein kernhafter Stil, seine vor nichts erschreckende Bravour des Denkens, sein herausfordernder Ton und seine polemische Gewandtheit besonders befähigten. So schleuderte er Programm auf Programm mit immer schärferer Schlagkraft, immer extremerer Wendung, ein Percy Heißsporn des Gedankens. Seine Entwickelung war fast so rapid, wie die der Berliner Kritiker;

aber sie bewegte sich auf einem bestimmten realen Gebiete und in konkreten Verhältnissen. Es war eine Reihe stets neuer Manifeste und Kriegserklärungen. Die Losung war die Religiosität der Gesinnung, in welche sich die Religiosität des Glaubens aufgelöst hatte, die Begeisterung für die Verwirklichung der Idee, das ethische Pathos, das den bestehenden Verhältnissen gegenüber revolutionär werden mußte.

Die „Halleschen Jahrbücher", welche Ruge 1838 im Vereine mit Theodor Echtermeyer gründete, waren das Organ seines in ästhetischer und politischer Hinsicht mächtig eingreifenden Wirkens und versammelten auch bald die Chorführer der theologischen und religiösen Kritik um ihre Fahne. Das Prinzip, dem sie während aller Entwickelungsphasen treu blieben, war das der freien Wissenschaft, des freien Geistes. Am Anfange zeigten sie sich für den preußischen Staat begeistert, den Staat des Protestantismus und der Intelligenz, den Staat Friedrichs des Großen, dessen größter König ein freier Denker auf dem Throne gewesen, dessen Volk in den Befreiungskriegen die ganze Kraft und Weihe sittlicher Selbstbestimmung entfaltet. Die Jahrbücher waren in ihrem ersten Stadium, in welchem sich auch Rosenkranz, Schaller u. a. an ihnen beteiligten, keineswegs konstitutionell, sondern setzten den preußischen Beamtenstaat hoch über die Repräsentativstaaten des südlichen Deutschlands. Dies war eine Konsequenz ihres Prinzips; denn der Beamtenstaat vertritt die Intelligenz und die Bildung, während in den ständischen und repräsentativen Staaten geistig imponderable Elemente zur Geltung kommen. Der preußische Beamtenstaat verdankte damals seine Bildung besonders der Schule der Hegelschen Philosophie, weshalb sich die Jahrbücher in vollkommenem Einklange mit ihm befanden. Dieser Einklang mußte natürlich gestört werden, als orthodoxe und feudale Elemente die Hegelsche Bildung aus den maßgebenden Kreisen immer mehr verdrängten. Da erhoben die Halleschen Jahrbücher das Panier des Protestantismus, dessen Wesen ihnen für das innerste Wesen des preußischen Staates galt, und das ihnen beeinträchtigt schien durch die hereinbrechenden politischen Restaurationsversuche. Die Kriegserklärung des Protestantismus gegen die litterarische und politische Romantik gehört zu den bedeutsamsten litterarhistorischen Denkmalen der Epoche, zu den denkwürdigsten Aktenstücken; denn sie bezeichnet klar und mit kritischer Schärfe den Bruch zwischen der romantischen und modernen Poesie; ihre Urteile waren die Urteile des unbestechlichen, klassischen Geschmackes über die Verirrungen der ungebundenen Phantasie; sie brach wieder Produktionen die Bahn, welche aus einem geläuterten Geiste hervorgehen und machte die Wiedergeburt einer echt

künstlerischen und zugleich nationalen Poesie möglich. Wohl hatte schon das junge Deutschland gegen die Romantik Opposition gemacht; aber diese Opposition war selbst von romantischen Elementen zersetzt. Die Halleschen Jahrbücher erklärten die jungdeutschen Autoren für Epigonen der Romantik und trieben so die Begabteren unter ihnen über den Kreis ihrer bisherigen fragmentarischen Schöpfungen zu gediegeneren Leistungen hinaus. Der Inhalt dieses Manifestes war freilich nur eine Ausführung und Anwendung Hegelscher Axiome, da dieser Denker selbst es im wesentlichen hätte mitunterzeichnen können; aber die drastische Kraft des Stils, die rückhaltlose Kühnheit der Charakteristik, der Griff ins Volle, der alle Seiten der Romantik, ihre in die buntesten Farben spielenden Abarten, ihre verborgensten Parteigänger auf allen geistigen Gebieten mit ans Licht zog, gaben ihm eine durchgreifende Bedeutung, die noch in die Zukunft hinausreicht. Die politische Lyrik, welche die „Jahrbücher" einführten, war selbst nur das poetische Programm dieses Protestantismus und entlehnte zum Teile ihre Stichwörter dem philosophischen Manifest. In Bezug auf die politische Form waren auch damals die „Jahrbücher" noch mit dem preußischen Staate einverstanden, und noch 1840 erklärte sich Ruge selbst entschieden gegen jede Fortbildung der ständischen Verfassung: „Möge ein günstiges Geschick uns vor aller Praxis bewahren, die nicht das volle Gefühl unserer gegenwärtigen, lebendigen Institutionen, des Beamten- und Militärstaates, der Städte- und Kirchenverfassung zur Basis hat."

Doch der Geist, der diese Formen beseelte, trat immer mehr in Widerspruch mit den Forderungen der freien Wissenschaft. So begann 1841 das dritte Stadium, in welches die Entwickelung der „Halleschen Jahrbücher" trat, und welches alsbald ihre Verwandelung in „deutsche Jahrbücher", ihr Verbot in Preußen und ihre Uebersiedelung nach Sachsen zur Folge hatte. Sie gaben das Ideal des „intelligenten Beamtenstaates" auf, der sich ihnen nun in „den Polizeistaat" verwandelte, und stellten ihm den freien Staat gegenüber, der auf der Selbstbestimmung des vernünftigen und gebildeten Volkes ruhen sollte. Dieser Standpunkt suchte sich zu vertiefen; der Polizeistaat verwandelte sich überhaupt in den Staat der Transcendenz, mit jenseitiger, über dem Volke stehender Polizeiordnung und Justiz; und um dem freien Staate Bahn zu brechen, bedurfte es einer radikalen Reform des Bewußtseins und seiner Befreiung von allen bisherigen Illusionen. Mit dieser entschiedenen Wendung zur Praxis, mit dieser Begeisterung für eine Religion der Freiheit, mit diesem deutlich ausgesprochenen Postulate der Auflösung der Kirche in die Schule, der allgemeinen Volkserziehung, mit welcher das Militärwesen verschmelzen

sollte, und der Selbstregierung des gebildeten Volkes — Postulate, welche das Programm der Jahrbücher von 1843 enthielt — unterschrieben die Jahrbücher ihr eigenes Todesurteil. Abgesehen vom Terrorismus gewaltsam octroyierter Ueberzeugungen, der sich als politische Macht despotisch im Interesse „des freien Geistes" geberdet haben würde, hielten die Jahrbücher auch in dieser extremsten Phase den Hegelschen Staatsbegriff als den eines Organismus fest und erklärten sich gegen jedes mechanische Schaukelsystem der Gewalten, wie sie auf der anderen Seite die Intelligenz, die sich ihnen aber nicht mehr im Beamtenstaate verkörperte, als Hauptfaktor des „freien Staates" fortwährend anerkannten.

Nach dem Verbote der „deutschen Jahrbücher" traten andere wissenschaftliche Organe an ihre Stelle; die Advokaten des freien Geistes plaidierten jetzt teils mit gemäßigter Färbung in den „Jahrbüchern der Gegenwart," an denen Schwegler, Zeller, Fischer und Reiff mitarbeiteten, teils in „Wigands Vierteljahrsschrift" (1844—1845) und in den „Epigonen" (1846—48), an denen sich Julius, Jordan u. a. beteiligten. Hier war das reformatorische Pathos der Jahrbücher gänzlich abgeschwächt; jesuitische, skeptische und hyperoriginelle Taschenspielerkunststücke der Dialektik vertraten seine Stelle; Julius, der Geschichtsschreiber der Jesuiten, versuchte sich an der Lösung ethischer Probleme, die er auf der Spitze jener jongleurartigen Sophistik schaukelte; Jordan, der spätere Reichsmarinerat, dem wir unter den philosophischen Dichtern wieder begegnen werden, mit einem neuen Systeme, oder vielmehr mit einem Programme, welches die Philosophie in die Naturwissenschaften auflösen wollte. Fragmente der aufgelösten Jahrbücher, obdachlos gewordene Abhandlungen flüchteten in Ruges „Anekdota" (3 Bde., 1843) und in Herweghs „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" (1843). Ruge selbst gab seine „Gesammelten Schriften" (10 Bde., 1846—48) heraus, in denen sich viele glänzende Proben kritischen Talentes befinden, und die durchweg von einem energischen Geiste und einem ernsten und aufrichtigen Enthusiasmus Zeugnis ablegen. Später suchte Ruge in den „deutsch-französischen Jahrbüchern" ein geistiges Bündnis zwischen den deutschen und französischen freiwissenschaftlichen Bestrebungen zu vermitteln, ein Streben, das er auch durch seine Schrift: „Zwei Jahre in Paris, Studien und Entwickelungen" (2 Bde., 1846) in geistvoller Weise bewährte. Freilich wurde Ruges Kosmopolitismus, der die Nationalität nur für eine geistige Schranke erklärte, utopistisch und sagte sich einseitig von der nationalen Basis los, ohne welche die philosophische Weltbeglückung in der Luft schwebt. Die spätere Thätigkeit Ruges als

Deputierter und Agitator war, so uneigennützig nnd aufopferungsfähig sie sein mochte, doch nur ein Beleg dafür, daß der deutsche Idealismus selbst in seiner Wendung zur Praxis höchst unpraktisch bleibt und Gefahr läuft, seine Theorien zu kompromittieren und in seine architektonischen Grundrisse einen bedenklichen Riß zu machen. Erst seit 1866 hat Ruge, indem er den neuen Staatsorganisationen Deutschlands seine anerkennende Teilnahme schenkte, wieder in das Fahrwasser einer praktischen Politik eingelenkt.*)

Es hatte schon vor 1840 nicht an Auguren gefehlt, welche diese gefährliche Entwickelung der Hegelschen Philosophie prophezeit hatten, oder vielmehr sie im System bereits begründet fanden. Die jungdeutschen Schriftsteller, von denen die Mehrzahl einen Anflug Hegelscher Weisheit zur Schau trug, hatten nicht nur selbst die Zuchtrute Wolfgang Menzels empfunden, sondern auch seinen Fanatismus gegen Hegel wachgerufen, der mit Goethe zusammen als der intellektuelle Urheber des jungdeutschen Krawalls verurteilt wurde. Noch entschiedener wandte sich der Staatsphysiolog und weltgeschichtliche Botaniker Heinrich Leo, ein Poltergeist von Anbeginn, gegen die Hegelsche Philosophie, indem er sie geradezu als staatsgefährlich denunzierte. Die Leosche Denunziation bestand aus folgenden vier Punkten: 1. Die Hegelsche Schule leugnet jeden Gott, der eine Person ist, d. h. sie lehrt den Atheismus; 2. sie lehrt ganz offen, daß das Evangelium eine Mythe sei; 3. sie leugnet die Unsterblichkeit und lehrt eine Religion des alleinigen Diesseits; 4. sie giebt vermittelst einer Verhüllung ihrer gottlosen und frevelhaften Lehren in eine abstoßende und nicht gemeinverständliche Phraseologie sich noch das Ansehen, als wenn sie eine christliche Partei sei. Ueber diese Denunziation entbrannte eine heftige Polemik, an welcher sich Ruge, Meyen, Kahnis, Krug und der vielseitige, auch als Kritiker jungdeutscher Bestrebungen bekannte Marbach beteiligten. Auf die Anklage des Atheismus folgte Schubarths Anklage auf Hochverrat: „Ueber die Unvereinbarkeit der Hegelschen Staatsphilosophie mit dem Lebensprinzip der preußischen Staatsverfassung“ (1839). Dies Lebensprinzip ist nach Schubarth das Haus Hohenzollern; Hegel aber lehre die konstitutionelle Verfassung, welche nichts sei als die verkappte Republik. Das Berliner „politische Wochenblatt,“ an welchem Leo mitarbeitete, und die „Evangelische Kirchenzeitung“ eröffneten nun ein langanhaltendes Rottenfeuer gegen

*) Brighton in England hatte er zu seinem Wohnsitz gewählt; hier starb er 1881, nachdem er zwei Jahre vorher in Anerkennung seiner jüngsten patriotischen Bestrebungen und der Opfer, die er früher dem nationalen Einheitsgedanken gebracht, vom Deutschen Reich eine Pension erhalten.

die Hegelschen Schlachtreihen, das nicht ohne Erfolg blieb. Das Kultusministerium Eichhorn ergriff energische Maßregeln gegen die jüngeren Hegelianer. Dem Lizentiaten Bruno Bauer in Bonn wurde infolge eines Votums der Berliner theologischen Fakultät die venia legendi entzogen; die Halleschen Jahrbücher und die „Rheinische Zeitung," die sich in den Händen radikaler Junghegelianer befand, wurden verboten, keine jüngeren Dozenten von mißliebiger Richtung zu den akademischen Lehrämtern zugelassen, ehe sie ihre Verirrungen bereut hatten. Während das Urteil der Berliner theologischen Fakultät in betreff Bruno Bauers für maßgebend gegolten hatte, wurde ein ähnliches Votum der philosophischen beseitigt, weil es zufällig mit den Ansichten des Ministeriums nicht übereinstimmte. Die Vorlesungen des Dr. Nauwerk über „Geschichte der vorzüglichsten Systeme der philosophischen Staatslehre" (1844) wurden als anstößig denunziert; die philosophische Fakultät erklärte auf Befragen einstimmig: daß nach ihrer Stellung und ihren Statuten in den ihr mitgeteilten Schriften des Dr. Nauwerk kein Grund vorhanden sei, ihrerseits gegen denselben einzuschreiten; dennoch wurden und blieben die Vorlesungen Nauwerks geschlossen. Dem Professor Hinrichs in Halle erklärte 1844 das Kultusministerium in betreff seiner „politischen Vorlesungen," daß es ihm die wissenschaftliche Fähigkeit, dergleichen Gegenstände zu behandeln, abspreche. Auch dem Dr. Schwarz in Halle und vielen anderen wurden angekündigte Vorlesungen nicht zu halten erlaubt. Dagegen wurde der Neuschellingianismus in jeder Weise begünstigt; aber weder Professor Stahl, noch Professor Huber, der die Zeitschrift „Janus" redigierte, noch Professor Leo vermochten eine wissenschaftliche Schule mit ausgiebiger Kraft zu begründen, wenn sie auch ein zahlreiches profanes Publikum fanden.

Mitten zwischen den kämpfenden politischen Parteien, welche den Kampf der Schellingschen Philosophie mit der Hegelschen und den einzelnen Fraktionen der letzteren auf das politische Forum hinüberspielten, suchten einige unabhängige empirische Philosophen das Reich der gemäßigten Mitte zu wahren. Hier ist besonders Karl Biedermann zu nennen, der vielfach für eine den Extremen abgewendete, aber auf vernünftigen Prinzipien begründete politische Reform in die Schranken trat. In seiner „Fundamentalphilosophie" (1838) verfocht er einen nach allen Seiten hin kritischen Skeptizismus, welcher auch seine klare und eingehende „Geschichte der deutschen Philosophie seit Kant" (2 Bde., 1842—43) beherrscht. Die vorzügliche Berücksichtigung der praktischen Philosophie, der Ethik und Politik in den Systemen der einzelnen Denker zeigte, welche

überraschende Fülle der fruchtbarsten politischen Ideen, ergiebig für die künftige Praxis von Jahrhunderten, in den Werken unserer großen Philosophen niedergelegt ist. In seiner „Wissenschaftslehre“ (2. Teil, 1856—60) strebte Biedermann besonders eine populäre Fassung und eine Bereicherung der Theorie durch eine Fülle empirischer Beispiele an, während er in seinem Werke: „Deutschland im 18. Jahrhundert“ (3 Bde., 1854—81) einen sehr fleißigen und unparteiischen Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte gab und Portraits unserer klassischen Autoren, die mit künstlerischer Haltung und einheitlichem Geiste ausgeführt sind.

Der Radikalismus der Halleschen Jahrbücher hatte sich gegen den Staat der Transcendenz erklärt; eine noch weitergehende Partei erklärte sich gegen die Transcendenz des Staates überhaupt, der als eine Form sozialer Unfreiheit gebrandmarkt wurde. Der Staat als Staat galt nicht für die Wirklichkeit der Vernunft und Freiheit; er galt für eine Zwangsanstalt, für eine kunstvolle und systematische Fesselung der Persönlichkeit in starren Institutionen und unter abstrakten Begriffen. Er wurde von dieser eudämonistischen Partei für unfähig erklärt, die höchsten Ziele der Menschheit, ihr irdisches Glück zu verwirklichen. Anknüpfungen für diese Theorie fanden sich allerdings in den deutschen philosophischen Systemen, am wenigsten im Systeme Hegels, welches die Gesellschaft als das System der Bedürfnisse dem Staate unterordnete. Wohl aber ging Herbarts „beseelte Gesellschaft“ über jede bestimmte Staatsform hinaus, doch war sie auf der inneren Freiheit der Intelligenz und Bildung begründet. Praktischer war Krause, welcher den Staat als einen Verein neben anderen Vereinen in den großen Menschheitsbund auflöste. Seine Schüler vermittelten die deutsche Wissenschaft mit den französischen Reformtheorien und stellten das Prinzip der freien und friedlichen Assoziation als schöpferisch und zukunftsvoll hin. Doch diejenige sozialistische Fraktion, die es in Deutschland eine Zeit lang zu einer volkstümlichen Geltung brachte, lehnte sich weder an Herbart, noch an Krause an, sondern teils an die französischen Systeme, teils an die jüngsten Entwickelungen der Hegelschen Philosophie. Sie verfiel zwar nicht in den überflüssigen Ausbau ikarischer Welten, — im Gegenteile, sie unterwarf die gewaltigen gesellschaftlichen Organisationen, die aus der wohlwollenden Phantasie eines Fourier und Cabet mit einer bis in die kleinsten Federchen und Räderchen des Triebwerkes waltenden Genauigkeit entsprungen waren, einer scharfen Kritik, aber diese Kritik hielt sich wieder zu sehr im allgemeinen, um für irgend eine bestimmte Gestaltung fruchtbringend zu sein, und ließ besonders die Ansatzpunkte für die Hebel der sozialen Reform und ihre Beziehung zu

auf praktischem Gebiete die zahlreichen Arbeiter-Vereine, auf litterarischem die Schriften des Schneiders Weitling und anderer naiver Apostel rechnen, in denen der soziale Geist zum Durchbruche kam. Hier fanden sich gemütliche Auseinandersetzungen und Exklamationen über das irdische Glück, Anknüpfungen an die urchristliche Weltanschauung und evangelische Gleichheit, Proteste gegen die Macht des Geldes und den Vernichtungskrieg, den das Kapital mit der Arbeit führt, utopische Neubauten und harmonische Gestaltungsversuche: alles recht phantasievoll, recht aus dem Herzen, aus dem unmittelbaren Drange der Not heraus empfunden; aber auch alles buntschillernde, ins Blaue verschwebende Seifenblasen, welche rasch zerplatzen, nachdem sie die geistige Thonpfeife des deutschen Handwerkers verlassen. Dieser ikarische Meistersang war nicht von langer Dauer; seine Tabulaturen waren zu einförmig, und bald ging ihm gänzlich der Stoff aus.

Da trat eine geistig bedeutende Persönlichkeit in die Schranken, welche die Gährung im Arbeiterstande wachhielt durch eine scharf einschneidende Beredsamkeit und die Flamme der sozialen Tendenzen anfachte mit dem Hauche wissenschaftlicher Dialektik, einer der geistig vornehmsten Agitatoren, welche je die Masse zu bewegen gesucht, — Ferdinand Lassalle aus Breslau (1825—1864). Von Jugend auf philosophischen Studien hingegeben, Meister der Dialektik in einem Lebensalter, wo andere noch mit den Anfangsgründen der Weltweisheit ringen, war Lassalle nicht bloß ein feiner und scharfer Kopf, sondern er besaß auch ein leidenschaftliches Naturell. Nachdem er in Breslau und Berlin studiert hatte, machte er die Bekanntschaft der Gräfin Hatzfeld, welche damals mit ihrem Mann im Scheidungsprozeß lebte. Energisch trat er für die Gräfin ein und wurde nach mehreren kriminalrechtlichen Vorspielen in jenen Kasettendiebstahls-Prozeß verwickelt, der zu den romanhaftesten kriminalistischen Vorgängen der neuen Zeit gehörte. Während einer seiner Genossen verurteilt wurde, hatte Lassalle den Triumph, nach einer glänzenden Verteidigungsrede freigesprochen zu werden. Wegen seiner Beteiligung an den politischen Bewegungen des Jahres 1848 wurde er indes später zu mehrmonatlicher Gefängnishaft verurteilt.

Bis zum Jahre 1862 hielt sich Lassalle in Berlin auf, nur seinen wissenschaftlichen Studien lebend. Hier schrieb er seine großen Hauptwerke, die ihm den Ruf eines bedeutenden Gelehrten und scharfen Kopfes sichern, seine „Philosophie Heraklits des Dunklen von Ephesus“ (2 Bde., 1858) und sein „System der erworbenen Rechte“ (2 Tle., 1861).

Lassalle war weit entfernt von dem öden Schematismus der althegelschen Schule, welche nur eine Schattenwelt des Begriffs zu schaffen vermochte; doch fand er für seine feine Dialektik, die er durch hundert gewundene Kanäle in die einzelnen Wissenschaften hinüberführte, für diese bis ins Gasförmige aufgelösten Begriffssubtilitäten, deren Leuchtkraft sich dabei nur um so glänzender bewährte, bei Hegel die geeigneten Formen und Retorten des chemischen Gedankenprozesses. Wenn Hegel sagt, „es ist kein Satz des Heraklit, den ich nicht in meine Logik aufgenommen hätte," so bleibt Lassalle den Beweis hierfür nicht schuldig. Er baut das System des dunklen Philosophen aus den einzelnen übrig gebliebenen Bausteinen sinnvoll aus, und wenn er es auch durch das System Hegels gleichsam durchzeichnet: die innere Verwandtschaft giebt ein Recht zu solchem Verfahren. Jedenfalls gelang es Lassalle eine von einem Gedanken getragene Konkordanz der einzelnen Heraklitischen Fragmente in seinem von Fleiß, Gelehrsamkeit und Scharfsinn zeugenden Werke hervorzubringen. Lassalles spekulative Kraft wirkte gleichsam galvanoplastisch, nicht nur kritisch zersetzend, sondern auch ein festes und zusammenhängendes Bild schaffend. Seinen philosophischen Tiefsinn mochte die Dunkelheit und Rätselhaftigkeit des Ephesiers locken, mehr noch die persönliche Sympathie zu ihm hinziehen. Der Logos des Ephesiers war ein Feuergeist von Anbeginn, es war Sturm in seiner Natur; auch in Lassalles Natur war Feuer und Sturm, der ihn rastlos umhertrieb.

In seinem zweiten juristischen Hauptwerk zeigt sich der gleiche Reichtum des Wissens, dieselbe unerschrockene und siegreiche Konsequenz, mit welcher er den einen Begriff in allen Rechtsbildungen bis in die feinsten Verästelungen des Systems als die treibende und gestaltende Kraft verfolgte. Die Theorie der erworbenen Rechte ist ein Angelpunkt der modernen sozialen und politischen Bewegung. Mit der Kritik derselben verband Lassalle eine ebenso originelle wie vorzügliche Darstellung des römischen Erbrechts, welche selbst den Juristen von Fach imponierte.

In der Kritik des Eigentümergewinnes war der Ansatz für die soziale Bewegung gegeben, in welche sich Lassalle mit fanatischem Eifer stürzte. Schulze-Delitzsch, der bekannte Abgeordnete, hatte in dem rühmlichen Streben, die Lage der Arbeiter zu verbessern, die Arbeiter für Vorschuß- und Darlehnsvereine gewonnen und eine weitverzweigte, praktisch-wirksame Organisation hervorgerufen. Lassalle wandte sich in seiner Schrift: „Herr Bastiat-Schulze von Delitzsch, der ökonomische Julian oder Kapital und Arbeit" (1864) gegen diese Bestrebungen, gegen die Selbsthülfe der Arbeiter, welche nie die „Kapitalprämien" über-

Füllhorn von Ueberzeugungen, Vorschlägen, Protesten, Theorien über die gesellschaftliche und politische Stellung der Frauen, über ihre geistige Erziehung und Bildung, über die „freie Liebe", über die Berechtigung der Ehe, über ihre theologische und juristische Form wurde in Skizzen, Fragmenten, Romanen und selbständigen Schriften ausgeschüttet. Was davon in belletristischen Werken erschien, haben wir teils bei Betrachtung der jungdeutschen Autoren erwähnt, teils werden wir bei der Darstellung des deutschen Romans darauf zurückkommen. Am heftigsten protestierten einige jüngere Sozialisten, wie Wilhelm Marr in der Schrift: „Die Ehe vor dem Richterstuhl der Sittlichkeit und des gesunden Menschenverstandes" (1847) gegen die Sittlichkeit dieses Instituts, wofür er indes von Edgar Bauer und der Berliner Kritik zurechtgewiesen wurde. Im ganzen unterschieden sich diese sozialen Reformtheorien von der heißblütigen Sinnlichkeitsapotheose der Romantiker durch ein praktisches Gepräge und den entschiedenen Ernst der Ueberzeugung, waren aber um so bedenklicher, als sie das, was von den Romantikern als exklusive Sittlichkeit und als ein Privilegium verteidigt wurde, zu einem vollgültigen Rechte aller Mitglieder der Gesellschaft machen wollten. Wie indes Schleiermacher mit dem geistigen Adel und der Feinheit, die ihn auszeichnen, das Facit der romantischen Emanzipationsbestrebungen zog: so war es dem ehrwürdigen Veteranen der Philosophie und der Naturwissenschaften, Nees von Esenbeck, vorbehalten, das in Verworrenheit gebrachte sittliche Problem in seiner Klarheit aufzufassen und dabei zugleich den praktischen Gesichtspunkt der Ehe als einer kirchlichen und staatlichen Institution festzuhalten. „Das Leben der Ehe" von Nees von Esenbeck (1845) verhält sich zu den jungdeutschen Emanzipationstheorien, wie Schleiermachers Briefe über die Schlegelsche Lucinde zu den romantischen.

In neuester Zeit hat die Frage der Frauenemanzipation eine durchaus praktische Wendung genommen. Nicht mehr um Proteste gegen das Institut der Ehe, nicht mehr um das Recht des Herzens und der Leidenschaft handelt es sich, sondern um das Recht auf Arbeit, um Reform der weiblichen Erziehung, um praktische Lebens- und Existenzfragen, während englische Philosophen, wie John Stuart Mill, sogar das politische Wahl- und Stimmrecht für die Frauen beanspruchen. Eine große Litteratur von der polemischen Broschüre, dem rhetorischen Vortrag bis zu umfangreichen statistisch-national-ökonomischen Werken behandelt „die Frauenarbeit," welche innerhalb der Grenzen ihrer Natur und den Anforderungen der Zeit entsprechend zu organisieren das Problem ist, das auf das rein wirtschaftliche Gebiet beschränkt bleibt. Mit der Ehelosigkeit, zu der eine stets wachsende

Zahl von Frauen verdammt ist, geht die Erwerblosigkeit Hand in Hand, während für den erniedrigenden Erwerb, für das unvermeidliche Uebel der Prostitution, keine Heilung, ja nicht einmal eine entsprechende gesetzliche Ordnung gefunden ist. Dieser „Frauenarbeit" nahmen sich zahlreiche Vereine und Vereinsblätter an; auch tüchtige Männer, wie der Berliner Abgeordnete Präsident Lette, widmeten der praktischen Lösung des Problems ihre Kräfte. Die Frauenemanzipation als Frage der Nationalökonomie und Staatspolizei — das ist die Losung der Gegenwart.

Die Emanzipation der Gesellschaft vom Staate konnte in der Praxis keinen Boden finden, wohl aber die Emanzipation von der Kirche, und die freien Gemeinden waren die einzige Verwirklichung sozialer Tendenzen in Deutschland. Als Bethätigung der freien Association ist ihre Bedeutung ungleich größer, als wenn man den geistigen Gehalt dieser Bewegungen ins Auge faßt, der sich eben nur auf volkstümliche Ausbreitung philosophischer Resultate und auf die mannigfachen Aneignungsversuche der Massen beschränkte. Nees von Esenbeck, Bayrhoffer und andere Philosophen wirkten eifrig dafür, die Blüte des freien Menschentums in diesen unabhängigen Gemeinden zu zeitigen und überhaupt der deutschen Philosophie den Weg aus ihrer olympischen Selbstgenugsamkeit in das Herz der Massen zu bahnen. Doch waren es vorzugsweise die deutschkatholischen Gemeinden, welche sich auf einer Höhe mit den Resultaten der modernen Philosophie zu halten suchten, obgleich Johannes Ronge zu sehr mit der Reformatorenmiene und dem abstrakten Pathos der Menschenrechte auftrat, energisch in seinen Programmen, aber allzu salbungsvoll, matt und weitschweifig in Schriften und Reden. Die freieren Regungen der Protestanten gingen meistens auf eine emanzipiertere kirchliche Form und waren nur eine Propaganda des Rationalismus, wie sie Uhlich, oder der freieren theologischen Kritik, wie sie Wislicenus, Balzer u. A. vertraten. Die geistige Tiefe eines Schleiermacher und Marheineke, des Kirchenvaters der neueren Dogmatik, wie ihn Noak nannte, erreichten sie ebensowenig, wie eine Verwirklichung des idealen Grundrisses der praktischen Theologie, den Rosenkranz im dritten Abschnitte seiner „Encyklopädie der theologischen Wissenschaften" gezeichnet hat. Die freie evangelische Gemeinde von Rupp in Königsberg schwankte zwischen Rationalismus und Mystizismus, zwischen hierarchischen Traditionen und sozialistischen Tendenzen, zwischen der Orthodoxie, die eigentliche evangelische Landeskirche sein zu wollen, und der Heterodoxie, die Konsistorien und ihre Verfügungen nicht anzuerkennen. Seine persönlichen Ueberzeugungen sprach Rupp in seiner Schrift: „Ueber den christlichen Staat" (1842) aus, der

natürlich unter seinen Händen eine andere Gestalt annahm, als unter den Händen eines Stahl. Das Christentum erklärte Rupp für mehr, als nur für Religion, für ein tiefergreifendes Lebensprinzip. „Das Christentum steht zur Religion ganz in demselben Verhältnisse, als zu Staat, Kunst und Wissenschaft; es ist ebensowenig Religion, als es Staat, Kunst oder Wissenschaft ist; aber es ist das Prinzip und die Seele unseres politischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und religiösen Lebens. Es ist mit dem Christentume wie mit dem Hellenismus und Mosaismus. Auch diese Worte bezeichnen nicht eine einzelne Richtung menschlicher Thätigkeit, sondern das welthistorische Lebenselement, das sich in allen den Formen, in welche menschliche Wirksamkeit ausströmen kann, geoffenbart und bethätigt hat." Die Gemeinde Rupps führte sogar einen sozialistischen Duzcomment ein. Ihr Prediger zeigte gründliche geistige Bildung, aber auch eine in Kleinigkeiten eigensinnige Verfolgung seiner Richtungen. Die zahlreiche Rupp-Uhlich-Ronge-Litteratur war der Durchbruch des freigeistigen Quäkertums, die Inspiration und die Beredsamkeit der von Prinzipien angeregten Masse, gehört aber jetzt einer gänzlich verschollenen Richtung an. Die Lossagung von Rom ist neuerdings das Losungswort der sogenannten Altkatholiken geworden, welche ebenfalls eine große Streitlitteratur aufzuweisen haben. Diese Gemeinden, eine Frucht des Kulturkampfes, erfreuen sich der Gunst des Staates, der ja auch ihren Bischof Reinkens bestätigt hat.

Doch auch die konservative Theologie hatte ihre Vorkämpfer, welche gegenüber den Ausschreitungen der äußersten Parteien eine mit wissenschaftlicher Würde behauptete Mitte wahrten. Durch einflußreiche Lebensstellung, durch die persönlichen Beziehungen zu König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, welche auf gemeinsamen theologischen Interessen ruhten, durch einen Freisinn, der gegenüber dem von Stahl gepredigten Dogma der Intoleranz das Banner der Toleranz hochhielt, bei aller persönlichen Gläubigkeit und konservativen Gesinnung, durch wissenschaftliche Werke, die auf gründlicher Forschung beruhten, stand Christian Karl Josias Bunsen (1791—1860) lange Zeit hindurch im Mittelpunkte des öffentlichen Interesses, um so mehr, als er in der vormärzlichen Bewegungsepoche dem schwankenden König die Notwendigkeit einer preußischen Repräsentativverfassung mit beratender und zum Teil entscheidender Berechtigung in mehreren Denkschriften vorgehalten hatte. Längere Zeit Ministerresident in Rom, wo er Niebuhrs römische Studien und antiquarische Forschungen teilte, war Bunsen seit 1841 Gesandter in London und hatte sich hier mit den parlamentarischen Einrichtungen im Lande der Erbweisheit be-

freundet. Sehr thätig war er hier in der Schleswig-Holsteinschen Frage, wie er sich überhaupt aller deutschen Angelegenheiten, auch der deutschen Entdeckungsreisenden, eines Barth, Overweg, Vogel mit Eifer annahm. Während die strengere Wissenschaft Bunsens gelehrte Werke: „Hippolyt und seine Zeit" (1851), „Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte" (5 Bde., 1854—55) trotz ihres hier und dort dilettantischen Charakters nach Verdienst zu schätzen weiß, wurde von dem größeren Publikum, von den Gleichgesinnten, auch von denjenigen, die einem freieren religiösen Standpunkte huldigten, die Schrift von Bunsen „Zeichen der Zeit" (2 Bde., 1855) als ein Protest gegen die neue Theokratie, die in den Heerlagern beider Konfessionen ihr intolerantes Scepter schwang, mit größter Sympathie aufgenommen. Die einflußreiche Stellung Bunsens erregte die Hoffnung, als werde diese Schrift die schwüle Atmosphäre der Berliner Hofluft und des byzantinischen Zopfstils der Hoftheologie von ihren Dünsten reinigen. Doch diente sie nur dazu, den Verfasser selbst in eine isolierte Stellung zu drängen. Eine historische Theodicee mit Herderschem Gedankenschwung ist Bunsens Werk: „Gott in der Geschichte" (3 Bde., 1857—58), während sein unvollendetes „Bibelwerk für die Gemeinde" zu den Lieblingsarbeiten seiner letzten Lebensjahre gehörte. Bunsens Wirken auf allen Gebieten bot eine Fülle von Anregungen; die Form desselben war weniger systematisch, als rhapsodisch, aber gerade durch diese Eigentümlichkeit wirkte Bunsen nicht nur auf eine von heftigen Kämpfen bewegte Zeit, sondern bewahrte auch seinen Einfluß auf das Gemüt des Romantikers auf dem Thron der Hohenzollern, das für rhapsodische Inspirationen besonders empfänglich war.

Ein Gesamtbild des tüchtigen, im persönlichen Umgang sehr liebenswürdigen und anziehenden Mannes, entrollt uns die zunächst in englischer Sprache, dann in deutscher Ausgabe, mit vielen Zusätzen von Franz Nippold, aus Briefen und aus eigener Erinnerung von der Witwe des Verstorbenen herausgegebene Biographie: „Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen" (3 Bde., 1868—71). Wir verfolgen eine immerhin seltene Lebenslaufbahn von ihren bescheidenen Aufgängen bis zu diplomatisch glänzender Stellung. Ein Theolog als Diplomat ist jedenfalls eine Ausnahme und nur möglich in einem Staat, in welchem der König selbst Theolog war. Ueber seine staatsmännische Bedeutung täuschte sich Bunsen selbst am wenigsten. Er sagt: „Als Staatsmann im Vaterlande am Steuer zu stehen, halte ich durchaus nicht für meinen Beruf; dieser ist, meiner Ansicht nach, hoch auf dem Vormast zu beobachten, was für Land, was für Wellenbrechen, was für Zeichen eines

kommenden Sturmes da sind und dann dies dem weisen und praktischen Steuermann zu künden." Ueber die Epoche der in Preußen herrschenden Romantik, über den Charakter des Königs, die Kölnischen Wirren geben Bunsens Memoiren viele neue Aufschlüsse; die patriotische Gesinnung des bibelkundigen Staatsmannes erscheint im reinsten Lichte. Seine Beziehungen zu dem in vieler Hinsicht genialen König von Preußen, seine Anschauungen in der deutschen Frage, sowie in staatskirchlichen Angelegenheiten werden glänzend illustriert durch die Schrift: „Aus dem Briefwechsel König Friedrich Wilhelms IV. mit Bunsen" von Leopold von Ranke (1872).

Viele Mitteilungen der Biographie und des Briefwechsels werden für die nächsten Auflagen eines vielverbreiteten Werkes: „Zur Geschichte der neuesten Theologie" von Karl Heinrich Wilhelm Schwarz (1856, 4. Aufl. 1868) von Wichtigkeit sein, ein Werk, in welchem der Einfluß der Philosophie auf die Theologie, auf die Gestaltung der religiösen Anschauungen und des kirchlichen Lebens zum erstenmale im Zusammenhang, in anregender und glänzender Darstellung und von dem Standpunkte eines modernen, philosophisch geläuterten Rationalismus aus mit scharfer Kritik geschildert wurde. Schwarz, geboren 1812 auf Rügen, jetzt Oberhofprediger in Gotha, hat auch in seinen vier Sammlungen „Predigten aus der Gegenwart" (1865—1868) eine hervorragende Darstellungsgabe bekundet und den Beweis geliefert, daß auch von diesem vorgeschobenen Posten theologischer Kritik aus tiefgreifende Wirkungen auf das religiöse Gemüt ausgehen können. Durch ihre vollendete Form in sprachlicher Hinsicht, durch Klarheit der Anordnung und Darstellung zeichnen sich die „Religiösen Reden und Betrachtungen" von Adolf Hausrath (1870), dem Biographen des Apostels Paulus, aus; er betrachtet die Religion als zur Vollständigkeit unserer Weltanschauung gehörig, will dabei das musikalisch-ästhetische Element in unserem Gottesdienst verstärkt sehen und sieht die Aufgabe der lebenden Generation darin, sich den religiösen Genius des Christentums zu erhalten und doch die Begriffe, in denen dieser Genius sich ausgesprochen, in die jetzt gangbar gewordenen zu übersetzen. Einzelne Aufsätze der Sammlung wie die „Naturbetrachtung Jesu". „Gott in der Geschichte", interessieren durch geistreiche Gesichtspunkte. Ebenfalls durch Beredsamkeit zeichnen sich die „Akademischen Predigten" von Hinrich Holtzmann (1873) aus, der selbst im Skeptizismus der Zeit eine religiöse Seite entdecken will und es für leichtfertig erklärt, es im Sinne der Verneinung, der Gottlosigkeit und Religionsfeindschaft zu deuten, wenn sich die alten Fragen nach Gott, Welt und Seele einem Ge-

schlecht mit kritisch geschärftem Sinne und vielfach enttäuschtem Gemüte schwerer aufs Herz legen.

Das erste „Leben Jesu“ von Strauß hatte eine zahlreiche Litteratur hervorgerufen. Seitdem Ernst Renan ein in glänzendem Lokalkolorit gehaltenes „Leben Jesu“ verfaßt hat, das, obgleich auf gediegenen Studien ruhend, sich wie ein phantasievoller Roman las: seitdem hat sich nicht nur der Altmeister David Strauß zu einer volkstümlichen Darstellung des „Lebens Jesu“ bewegen lassen, sondern auch in Deutschland sind „die Leben Jesu“ sowie die des Apostels Paulus wieder auf die Tagesordnung gebracht und werden von den verschiedensten Standpunkten aus geschrieben. Daniel Schenkel („das Charakterbild Jesu“, 1. Aufl. 1864) kann als Vertreter des älteren Rationalismus betrachtet werden; er will aus den vorhandenen Quellenschriften „ein wirkliches Christusbild in echt geschichtlicher Wahrheit und urkundlicher Treue“ gewinnen, betrachtet dafür das Evangelium Markus als Hauptquelle: für ihn ist, was für Strauß die bildende Mythe ist, nur ausschmückende Sage. Das bedeutendste Werk, welches nach Strauß' „Leben Jesu“ erschienen, ist die „Geschichte Jesu von Nazareth“ von Theodor Keim (3 Bde., 1868—71), auch in kürzerer, volkstümlicher Bearbeitung vorliegend. Keim ist weniger theologischer und philosophischer Kritiker als Historiker; hierin liegen die Hauptverdienste seines oft mit schwunghafter Begeisterung und in einem originellen, bisweilen barocken Stil abgefaßten Werkes. In der Charakteristik des heiligen Bodens wetteifert Keim, was lebensvolle Anschaulichkeit betrifft, mit Renan; die Vorgeschichte der Christusreligion, die vorausgehende und zeitgemäße jüdische Kultur, sowie auch später die geschichtlichen Beziehungen, in welche das „Leben Jesu“ eingreift, sind mit großem Umblick geschildert; die chronologischen Untersuchungen ergeben neue und wichtige Resultate. Der theologische Standpunkt Keims ist derjenige einer absoluten Verherrlichung Jesu, „vor dessen Königsglanz jede andere Erdengröße erbleicht“; sie klingt so an den Kultus des religiösen Genius von Strauß an. In schroffen Widerspruch damit tritt ein anderer Biograph Jesu, Ludwig Noak, in seinem Werke: „Aus der Jordanwiege nach Golgatha“ in neun Büchern, die noch nicht vollständig erschienen sind. Diese Schrift ist die radikalste aller Jesusbiographien; viele Resultate der freien geschichtlichen Forschung, deren sich der Verfasser rühmt, sind vor der theologischen Kritik nicht stichhaltig; neu und über die bisherigen Anschauungen sowie die ganze Geschichtsansicht der Gegenwart hinausgehend ist sein Standpunkt, demzufolge das Christentum durch Zufall oder Glück oder wie man es sonst nennen wolle, zu einer weltgeschichtlichen Macht angewachsen sei,

wofür er Pascals Wort zitiert, „daß, wenn die Nase der Kleopatra kürzer gewesen wäre, die Welt ein anderes Ansehen bekommen hätte!“ Die Schrift des begabten Dichters Albert Dulk: „Stimmen der Menschheit, christliche Glaubenslehre“ (2 Bde., 1876—80) ist eine Kritik des Katechismus, welche an die „Dogmatik“ von Strauß, an das „Wesen des Christentums“ „von Feuerbach“ an Schefers „Laienbrevier“ und Sallets „Laienevangelium“ erinnert: an die ersteren beiden durch die Auflösung des dogmatischen Glaubens in Sätzen von philosophischer und menschheitlicher Wahrheit, an das letztere durch Herauskehren des sittlichen Gehaltes, der in der christlichen Ueberlieferung enthalten ist. Das ganze Werk, ein schwunghafter panteistischer Hymnus, hier und dort scharf ablenkend von gewohnten Anschauungen, könnte als die Ethik zur Metaphysik Feuerbachs bezeichnet werden.

Wir wenden uns jetzt zu dem Einflusse der Philosophie auf die Kunsttheorie und die Kunstproduktion. Man hat, besonders gegenüber dem Schellingschen Systeme, dessen alles überwölbende Kuppel die Kunst ist, der Hegelschen Philosophie den Vorwurf gemacht, daß ihr das Verständnis für das Wesen der Kunst und die Begeisterung für dichterische und künstlerische Schöpfungen fehle. Wie unbegründet dieser Vorwurf ist, zeigt nicht nur ein genaueres Studium der Hegelschen Aesthetik, sondern auch die Thatsache, daß alle bedeutenden Fortschritte dieser Wissenschaft, welche gerade in jüngster Zeit namhafte Vertreter gefunden, an das Hegelsche System anknüpfen und ohne diese Grundlage gar nicht denkbar sind. Der Neuschellingianismus hat keine einzige Aesthetik geschaffen und außer einigen namenlosen Verherrlichungen der „Amaranth“ und „Sigelinde“ und „Robert des Teufels“ auch keine kritischen Lebenszeichen gegeben. Die Hegelsche „Aesthetik,“ welche freilich ohne dichterischen Schwung und ohne die poetische Weihe Schellings in streng wissenschaftlichem Gewande auftritt, enthält für die Geschichte der Kunst die wesentlichen Gesichtspunkte und die geistvollsten Entwickelungen der Idee des Schönen, sowie bei Betrachtung der einzelnen Gattungen und Arten der Künste eine Fülle tiefer und schlagender Beobachtungen, deren Tragweite für jede romantische Willkür verderblich ist, aber den echten Genius auf mächtigen, geistigen Fittigen trägt. Wohl kann man dieser „Aesthetik“ vorwerfen, daß sie dem Geschichtlichen zu großen Spielraum gönnt und bei vielen bedeutsamen Problemen der Kunst vorübergeht; aber das erste lag in der Hegelschen Philosophie begründet, die vorzugsweise eine Philosophie der Geschichte ist, das zweite gab Anregung für weitere Forschungen. Platon war ein ästhetischer Geist; selbst seine Republik sollte ein harmonisches Kunstwerk

sein; aber erst der logisch strenge Aristoteles war der Schöpfer einer maßgebenden Aesthetik mit festen Prinzipien und klarer Begründung. Aehnlich ist das Verhältnis von Schelling zu Hegel. Was Hegels Schüler betrifft, so haben wir schon früher die eleganten, geistvollen Schriften von Rosenkranz und die strenger systematischen, aber gründlicher eingehenden von Hinrichs erwähnt. Mit graziösen Entwickelungen, besonders auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, debütierte der Herausgeber der Hegelschen Aesthetik, Hotho, von dem wir besonders die geschmackvoll ausgeführten „Vorstudien für Leben und Kunst" (1835) erwähnen. Weißes „System der Aesthetik" ist wohl das vorzüglichste Werk dieses theistischen Denkers, das nur durch die beschränkte Stellung, die er der Kunst einräumt, und durch seinen transcendenten Standpunkt beeinträchtigt wird, dessen Hauptverdienst aber darin besteht, zuerst den Begriff des Häßlichen in den Organismus der Aesthetik aufgenommen zu haben. Ruge hatte in seiner „Platonischen Aesthetik" (1832) eine quellengemäße und systematische Darstellung der Platonischen Schönheitslehre und in seiner „Neuen Vorschule der Aesthetik" ('837), mit Anlehnung an Jean Paul und Hegel, besonders für den Humor und das Komische interessante und fortbildende Entwickelungen gegeben. Doch das bedeutendste Werk auf diesem Gebiete war ohne Frage die „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen" von Vischer (3 Bde., 1846—1855). Friedrich Theodor Vischer aus Ludwigsburg (geb. 1807), ein Geist von ebenso großer Schärfe und Bestimmtheit des Denkens, wie von einer umfassenden, allen einseitigen Bestrebungen fremden Bildung, ebenso wissenschaftlich streng, wie faßlich und klar, ein beredter Apostel des freien Geistes, war berufen, in einem Werke, dessen Gediegenheit ein ehrenvolles Zeugnis für deutschen Fleiß und ernstes Streben giebt, die ästhetischen Leistungen von Kant bis Hegel, Weiße und Ruge, die ganze Entwickelung dieser Wissenschaft mit Aufnahme aller bedeutsamen Momente zu einem systematischen Abschlusse zu bringen. Während in dem grundlegenden Text der Paragraphen dieses Werkes die Strenge des Begriffes und die durch sie bestimmte Präzision des Ausdrucks waltet, verbreiten sich die Erläuterungen in ebenso ansprechender, wie schlagender Weise über die Fülle des Materials und der einzelnen Erscheinungen auf allen Gebieten der Kunst. In der „Metaphysik des Schönen," dem ersten Teile des Werkes, stellte besonders der zweite Abschnitt, welcher das Schöne im Widerstreite seiner Momente, das Erhabene und Komische, betrachtet, wesentlich neue Gesichtspunkte auf. Vischer hatte schon früher in einer Monographie „Ueber das Erhabene und Komische" (1837) diese

beiden Momente des Schönen behandelt, von denen das Komische bisher nur eine stiefmütterliche Auffassung erfahren und nur von den glänzenden Streiflichtern Jean Pauls in seiner wahren Bedeutung und Stellung beleuchtet worden war. Die Aufklärungen, die Vischer über das Wesen des Tragischen und Komischen giebt, sind von großer Tiefe und erweisen sich sowohl für die poetische, als auch für die kritische Praxis fruchtbar. Der zweite Teil des Werkes, das Schöne in einseitiger Existenz, umfaßt die objektive Existenz des Schönen, das Naturschöne, und seine subjektive Existenz, die Phantasie: zwei ebenso notwendige Ergänzungen des Hegelschen Systems. Vischer entrollt uns den ganzen Kosmos, den unerschöpflichen Reichtum der Stoffwelt, und zeigt überall die Berührungen und Ausstrahlungen der Schönheit. Ebenso entwickelt er alle Arten der Phantasie und giebt uns ihre Geschichte, für welche allerdings Hegel das Wesentliche und Bedeutende vorgearbeitet hat. Der dritte Teil des Werkes geht auf die Kunst und die einzelnen Künste ein. Die ganze Behandlungsweise des Werkes zeugt von einer schwunghaften, wissenschaftlichen Architektonik, von einer vollkommenen Vertrautheit mit der Fülle des Details; sie giebt ebenso bedeutende geistige Perspektiven, wie technische Winke, und es ist vielleicht nur zu bedauern, daß die Strenge der philosophischen Form das Werk auf engere Kreise der Wirksamkeit beschränkt, obgleich sein geistiges Reservoir voll befruchtender Gedankenfülle sich bald durch hundert Kanäle in die weiten Niederungen der Praxis ergoß.

Gegen die pantheistische Richtung der Vischerschen Aesthetik sowie gegen einzelne Ausstellungen derselben, besonders ihre Theorie „des Erhabenen und Komischen“ traten nun andere Aesthetiker ins Feld, welche an dem theistischen Prinzip festhielten und die Wissenschaft selbst in einzelnen Punkten wesentlich weiter bildeten. Moritz Carrière (geb. 1817), ein regsamer vielseitiger Denker, der als theistischer Philosoph, als Darsteller der philosophischen Weltanschauung des Reformationszeitalters, besonders aber in religiösen Reden und Betrachtungen vom philosophischen Standpunkte aus*) eine gemüt- und gedankenvolle Thätigkeit entwickelt hat, deren letztes Ziel es war, die Wissenschaft auch für das Leben fruchtbringend zu machen und das καλον καγαθον der Hellenen in unsere Zeit einzuführen, hat sich besonders als geschmackvoller Aesthetiker von großer Feinfühligkeit bewährt, und wenn er schon in seinem Werke über „das Wesen und die Formen der Poesie“ (1854) als sinniger Interpret der großen Dichter auftrat und durch seine von zartem Formgefühl zeugende Charakteristik der einzelnen Versmaße, durch treffende Parallelen der großen

*) Religiöse Reden und Betrachtungen, 2. Auflage, 1856.

Volksepen, durch eine neue Anschauung „des Schauspiels“ und den Nachweis seiner Berechtigung sich um die „Poetik“ wesentliche Verdienste erwarb, so ist sein größeres Hauptwerk: „die Aesthetik“ (2 Tle., 1859) noch reicher an vortrefflichen Entwickelungen, welche die systematische Strenge des Vischerschen Werkes durch die edle geschmackvolle Darstellung ersetzen, deren Wärme und poetischer Hauch in weiteren Kreisen anregend wirken muß. Einzelne Partien, wie z. B. die Entwickelung der hellenischen Plastik, sind selbst mit echt künstlerischer Anschaulichkeit ausgeführt. Kunst- und Kulturgeschichte in ihrem innern Zusammenhang stellte in dem Geiste Herders und in einer geschmackvollen, ein reiches Material beherrschenden Weise Carrière dar in seinem umfassenden Werke: „die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit“ (5 Bde., 1863—1873). Der Satz des goldenen Schnittes, den ein Aesthetiker der Herbartschen Schule, Adolph Zeising, entdeckte, ist an zahlreichen Beispielen erläutert und durchgeführt. Das Gesetz des „goldenen Schnittes“ ist bekanntlich jenes Proportionsgesetz, nach welchem sich der kleinere Teil zum größeren verhält, wie der größere zum ganzen, ein Verhältnis, welches schon Platon in seinem Timäus als das Schönste und in der Natur herrschende bestimmt. Die populären Aesthetiken von Kirchmann, Lemke u. a., meistens auf der sogenannten realistischen Grundlage aufgebaut, geben im einzelnen manche förderliche Anregung, bezeichnen aber keinen Fortschritt der Wissenschaft. „Die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst“ von Max Schasler (1. Band, 1871—72) ist noch nicht abgeschlossen. Der Verfasser, ein Hegelianer der strikten Observanz, giebt in dem ersten Bande eine von großem Scharfsinne zeugende „Geschichte der Aesthetik“. Eine platonisierende Darstellung des Weltbegriffs der Schönheit in höchst anregender Weise gab Kuno Fischer, geb. 1824 zu Sandelwalde in Schlesien, seit 1856 Professor in Jena, später in Heidelberg, in seiner „Diotima, die Idee des Schönen“ (1849). In zahlreichen kleineren Schriften hat dieser geistvolle Dozent, der um seinen Lehrstuhl stets ein glänzendes Auditorium versammelt, Beiträge zur Würdigung unserer Klassiker von ästhetischer Tragweite gegeben. Seine „Logik und Metaphysik oder Wissenschaftslehre“ (1852, 2. Aufl. 1865) ist die beste Reproduktion der Hegelschen Logik und weicht nur in der Darstellung der formalen Logik von dem Meister ab. Dies Talent glänzender Reproduktion philosophischer Systeme in meisterhafter stilistischer Darstellung und großer Durchsichtigkeit des Inhalts bei den schwierigsten Problemen hat Kuno Fischer nicht nur in der trefflichen Darstellung der Realphilosophie

„Bacos von Verulam“ (1856) bewährt, sondern noch mehr in seinem großen Hauptwerke „Geschichte der neueren Philosophie“ (1. bis 5. Bd., 1852—69), in welcher namentlich die geistigen Gestalten von Kant, Fichte und Schelling mit Meisterhand gemeißelt und auf ein weitschauendes und weit sichtbares Postament gestellt sind. Mit gleicher Sauberkeit ausgeführt füllen die dii minorum gentium ihre Nischen aus; das Verständnis unserer großen Denker ist von Kuno Fischer jedenfalls in mustergiltiger Weise erschlossen worden.

Von ähnlicher Bedeutung für die Geschichte der Poesie erscheint Karl Fortlage (geb. 1806), Privatdozent in Heidelberg und Berlin, seit 1846 Professor in Jena. Sein Hauptwerk ist das „System der Psychologie als empirischer Wissenschaft aus der Beobachtung des innern Seins“ (2 Bde., 1855), in welchem er die Sonde senkte in die Tiefen des Seelenlebens, frei von schematischen Konstruktionen, und sich an die Thatsachen der Erfahrung anschließend. Seine „Vorlesungen über die Geschichte der Poesie“ (1838) sind reich an neuen Gesichtspunkten, mit großer Wärme und scharfer Auffassung ausgearbeitet. Den feinen Sinn für das Bedeutsame und für die Angelpunkte der Systeme bekundete auch die „Genetische Geschichte der Philosophie seit Kant“ (1852), sowie Schriften über die ältesten Philosophen, Platons Symposion, die Lücken des Hegelschen Systems u. a.

Höchst anregend wirkte, von einer gründlichen wissenschaftlichen Basis aus Adolph Stahr aus Prenzlau in der Uckermark (geb. 1805), eine lebendige, empfängliche, sinnige Natur von durchgreifender klassischer Bildung, von bereitwilliger, enthusiastischer Hingabe für alles, was ihm bedeutend erscheint, in stilistischer Beziehung ebenso klar, wie schwunghaft, festhaltend am ästhetischen Kanon des Aristoteles, zu dessen Erläuterung seine ersten Schriften bestimmt waren, aber ebenso durch leicht entzündliche Sympathien beherrscht. Am bedeutendsten und liebenswürdigsten erscheint uns Stahr in seinem Reisewerke: „Ein Jahr in Italien“ (3 Bde., 1847—50, neueste Auflage 1874), in welchem sich der ganze Reichtum des südlichen Lebens in glänzender Landschaftsmalerei und Sittenschilderung vor uns entrollt und die Auffassung der Naturschönheit und der nationalen Eigentümlichkeit ebenso anspricht, wie der schöne und freie Geist echt humaner Bildung, der das ganze Werk durchweht, und die Fülle eingehender Kunstreflexionen und Schilderungen der Kunstwerke, der reichen Skulptur- und Gemäldeschätze Italiens, die wir an der Hand eines kundigen Führers und von seiner oft meisterhaften Darstellung angeregt, durchwandern. Was Stahr auf dem Gebiete der Theaterkritik („Olden-

burger Theaterschau", 2 Bde., 1845), der litterarhistorischen Untersuchungen („Weimar und Jena", 2 Bde., 1852), der Tagespolitik („die preußische Revolution", 2 Bde., 1850), sowie in zahlreichen kritischen Aufsätzen geleistet: das atmet alles den gleichen freistrebenden und enthusiastischen Geist und trägt, bei größerer oder geringerer Flüchtigkeit der Behandlung, doch immer das Gepräge ernster Gesinnung und entschiedener Durchbildung. In seinem Werke: „Torso oder Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten" (Bd. 1, 1854) bewegt sich Stahr auf streng wissenschaftlichem Gebiete, aus dem ihn zum Teile die Gährung der Tagesinteressen vertrieben, das ihm aber Beruf und Studien gleichmäßig zuwiesen. Am wenigsten vermochten seine Ehrenrettungen der römischen Kaiser, besonders des Tiberius, der Kaiserfrauen und der Kleopatra, trotz meistens geistvoller Hypothesen und Auseinandersetzungen, das unbefangene Urteil zu befriedigen. Dagegen hat sein Werk über „Lessing" (neueste Auflage 1873) durch die enthusiastische Behandlung eines sehr wenig enthusiastischen Autors wie mit dem Reiz eines pikanten Kontrastes gewirkt.

Wie Adolf Stahr in seinem italienischen Reisewerke, so legte Hermann Hettner in seinem Reisewerke über Griechenland: „Griechische Reiseskizzen" (1853) eine Fülle geistvoller Kunstanschauungen und die Früchte gründlicher Studien nieder. Als höchst anregender Kritiker, der ebensoviel Sinn für das Schöne, als analytische Schärfe besitzt, zeigte sich Hettner in seiner litterarhistorischen Schrift: „Die romantische Schule in ihrem Verhältnisse zu Schiller und Goethe" (1850) und in einem glücklich gruppierenden Werke: „Ueber das moderne Drama" (1852). Später hat Hettner eine „Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" (4 Bde., 1856—70) erscheinen lassen, deren erster Teil die englische, der zweite die französische, die beiden letzten Teile die deutsche Litteratur behandeln. Die Anordnung des Ganzen ist vortrefflich, und einzelne litterarische Porträts, wie z. B. das von Voltaire, sind mit Meisterhand gezeichnet. Die Charakteristik der deutschen Träger der Bildung, der Stürmer und Dränger, unserer Klassiker Schiller und Goethe ist mit feinwägendem ästhetischem Gewissen und sorgsamer Berücksichtigung aller kulturgeschichtlichen Elemente ausgeführt. Ueberhaupt ist der freigeistige und espritreiche Verfasser zur Darstellung des Zeitalters der Aufklärung vorzugsweise berufen, indem er den Hauptvertretern desselben ein verwandtes Naturell entgegenbringt und auch von höherem Standpunkte aus als Vorkämpfer des gleichen geistigen Strebens, als Verteidiger der gleichen geistigen Grundstimmung auftritt.

Wenn die ästhetische Kritik in solcher Weise mehr litteraturgeschichtliche Werke durchgeistigte, so beseelte sie auch den Essay, das litterarische und historische Porträt nach dem Vorbilde des Engländers Macaulay und des Franzosen Saint Beuve, eine früher in Deutschland fast unbekannte oder nicht mit Hingebung gepflegte Form des Litteraturbildes. Wir haben solche feingezeichnete Charakterköpfe aufzuweisen von Karl Frenzel, einem tapferen Vorkämpfer des modernen Prinzips in der Litteratur, von Julian Schmidt, dessen Charakteristiken von Walter Scott, Dickens u. a. glücklicher sind, als man nach den nur halb ausgeführten und ineinander gezeichneten Charakterbildern seiner Litteraturgeschichte erwarten durfte, von Theodor Althaus, Adolf Laun, Hermann Grimm u. a.

Eine noch durchgreifendere Vermittelung der Kunsttheorie mit der künstlerischen Praxis stellte die monographische Behandlung einer bestimmten, einzelnen Kunst in Aussicht, und zwar war es die lebendigste und unmittelbarste Kunst, in welcher der Künstler mit seiner ganzen Persönlichkeit den Einsatz macht, die Schauspielkunst, welche durch Heinrich Theodor Rötscher (1804—1871) in das Gebiet der Kunstphilosophie gezogen und in eingehender und prinzipieller Weise dargestellt wurde. Gegenüber der lustig moussierenden Genialitätssucht der Darsteller, welche von keinem Prinzip, von keiner Regel etwas wissen wollen, sondern darin nur eine Beschränkung ihres schöpferischen Dranges und Talentes sehen, war ein Werk, wie Rötschers „Kunst der dramatischen Darstellung“ (3 Tle., 1841—46), doppelt verdienstlich, indem es auf das Gesetz der Bildung hinwies, durch welches sich selbst die ursprüngliche Genialität zu läutern habe, das aber auch für die mäßige Begabung die Erreichung einer bestimmten Kunsthöhe möglich machte und überhaupt die ganze Darstellungskunst vor Verwilderung retten und zu einem harmonischen Gleichmaße erziehen sollte. Das Gesetz der Versinnlichung der dramatischen Charaktere führte Rötscher in einer Reihe bedeutsamer dichterischer Gestalten vor und gab so dem denkenden Künstler einen festen Halt für sein Streben. Es kam überhaupt darauf an, einen Grundfonds, ein Kapital kritischer Einsicht niederzulegen, von welchem die einzelnen Talente je nach dem Grade ihrer Begabung die Zinsen ziehen konnten. Auch die vortrefflichen „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst“ (5. Abtl., 1837 bis 1847) entwickelten zum Teile den dramatischen Rhythmus einzelner Tragödien und bewährten das Streben, die Dramen aus jener höheren Einheit des Gedankens zu begreifen, der im schöpferischen Genius lebendig war. Dagegen konnten die von Rötscher herausgegebenen „Jahrbücher für dramatische Kunst und Litteratur“ keinen rechten Boden ge-

winnen, weil sie zu sehr jede Vermittelung mit den Erscheinungen des Tages und der Praxis der Bühnenwelt verschmähten und oft in allzu gründliche philologische Untersuchungen und mancherlei gelehrte Liebhabereien ausarteten. Dennoch war der Einfluß Rötschers auf jene leider oft von den Proletariern des Gedankens und den Parias der Bildung angebaute Domaine der alltäglichen Theaterkritik nicht zu verkennen, und man gewöhnte sich auf einem Gebiete, wo jeder bis dahin seine eigenen kritischen Gesetzestafeln frisch aus irgend einem beliebigen Steinbruche des Gedankens zu Markte trug, allmählich an Anerkennung bestimmter Prinzipien, ohne welche eine unleidliche, geschmackverwirrende Willkürherrschaft einzureißen drohte. Unter diesen Repräsentanten einer gebildeten und maßvollen Theaterkritik, den Schülern Rötschers, erwähnen wir besonders Max Kurnik († 1881) in Breslau, den Erläuterer der Lessingschen Dramen und der Goetheschen Frauencharaktere. Der langjährige Kritiker der Nationalzeitung, Karl Frenzel, hat in seiner „Berliner Dramaturgie" (2 Bde., 1879) diese seine unparteiischen und gediegenen Rezensionen gesammelt; ebenso der bewegliche Paul Lindau in den „dramaturgischen Blättern" (1875) und „Neue Folge" (2 Bde., 1879), mit offener Gegnerschaft gegen den Idealismus, gegen den höheren Stil im Drama, selbst gegen Schillers Meisterwerke, aber doch, trotz des flanierenden Tones, mannigfach anregend, besonders, wo es die moderne Dramatik gilt.

Rötscher hat in seinen „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst" (4 Tle., 1837—42) sich namentlich auch mit der Architektonik der Shakespeareschen Dichtungen beschäftigt und mit feinem Spürsinn in ihrer, dem Anschein nach oft zufällig verknüpften Doppelfabel die tiefere Einheit eines Grundgedankens gesucht. Shakespeare rückte immer mehr in den Mittelpunkt eines Kultus, dem eine in allen Fakultäten heimische Wissenschaft zur Seite ging. Die Interpretationen Goethes und der Romantiker wurden überflügelt von den Shakespearephilosophen und Shakespearephilologen der neuesten Zeit. Wie Rötscher strebte auch Hermann Ulrici in seinem Werk über „Shakespeares dramatische Kunst" (2 Bde., 1839, 3. Aufl. 3 Bde., 1868) danach, den britischen Dichter philosophisch zu erfassen und seine Grundgedanken herauszuschälen aus der phantasievollen Umkleidung. Wenn auch der Scharfsinn des Philosophen hier und dort dem Dichter ein nicht vollkommen nachweisbares Gedankenschema unterlegte, so wurde er doch ebenso oft der tiefen Genialität desselben und ihrem geistvollen Wurf gerecht, mehr als die hin und her leuchtenden Erklärungsversuche der Romantiker, und indem er Shakespeares Bild in das der geschichtlichen Entwickelung der englischen Dichtung hinein-

zeichnete und mit feinsinniger Auffassung die Porträts seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger entwarf, fesselte sein Werk, das namentlich in der neuesten Auflage auch die kritischen Schatten nicht aufzunehmen vergißt, und darf in der Shakespearelitteratur einen hervorragenden Rang in Anspruch nehmen. Wenigstens Georg Gervinus mit seinem vierbändigen Werk über „Shakespeare" (1849—50, 3. Aufl. 1862) darf ihm diesen Rang nicht streitig machen; sein Werk ist eine elegante Reproduktion Shakespearescher Dichtungen, im einzelnen nicht ohne feines Verständnis und gewandte Gruppierung. Freier und selbständiger in kritischer Auffassung ist Friedrich Kreyssig in seinen vielfach anregenden „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke" (3 Bde., 1860, 2. Aufl. 1874). Das Pathos der Bewunderung hatte sich bei Gervinus und einzelnen enthusiastischen Nachfolgern in eine so blinde Apotheose verwandelt, daß der Gegenschlag nicht ausbleiben konnte. Ihn bezeichnen die „Shakespearestudien eines Realisten" von Gustav Ruemelin (1866) eine scharfe, oft schroffe Beurteilung der Shakespeareschen Dramen, namentlich nach der Seite des Weltverstandes und einleuchtender Motivierung und ein Protest gegen die undeutsche Geistessklaverei jener Kritiker, welche Shakespeare hoch über Goethe und Schiller stellen.

In verwandtem Geist, doch vom Standpunkt einseitiger, etwas nüchterner Verstandeskritik und den Maßstab der modernen Bühnentechnik an Shakespeares Werke anlegend, ist das nachgelassene Werk des beliebten Lustspieldichters Roderich Benedix: „die Shakespearomanie" (1873) abgefaßt, welches alsbald sehr viele Kritiken von vernichtender Tendenz erfuhr.

Die Shakespeareverehrer schlossen sich indes eng zusammen. Die Jubelfeier des Dichters im Jahre 1864, in Weimar durch Dingelstedts vortreffliche Shakespeareaufführungen bezeichnet, gab Veranlassung zur Begründung der deutschen Shakespearegesellschaft und des von ihr herausgegebenen Shakespearejahrbuchs, das bereits in fünfzehn Jahrgängen vorliegt und wenn auch zu sehr einer einseitigen philologischen Gelehrsamkeit huldigend, doch manchen trefflichen Aufsatz enthielt und für alle Gleichstrebenden ein willkommener Mittelpunkt blieb. Redigiert wurde es anfangs von Friedrich Bodenstedt, später von Karl Elze, neuerdings von Leo. Die Gesellschaft, deren Präsident Hermann Ulrici ist, besorgte zugleich eine revidierte Ausgabe der Schlegel-Tieckschen Shakespeareübersetzung, in welcher einzelne, nicht von Schlegel übersetzte Stücke auch in vollkommen neuer Gestalt erschienen. Gleichzeitig sammelte Bodenstedt namhafte Dichter, Freiligrath, Herwegh, außerdem den ausgezeichneten Uebersetzer Lord

Byrons Gildemeister u. a. unter seiner Fahne für eine neue, jetzt in mehreren dreißig Bänden vollendete Shakespeareübersetzung; zu einer dritten hatten sich Dingelstedt, Wilhelm Jordan, Simrock u. a. vereinigt. Die Shakespearesonette, meisterhaft übersetzt von Jordan und Bodenstedt, erschienen fast jährlich in neuen Uebertragungen. So beherrscht jetzt ein, das Schaffen der neueren Dichter überflutender Shakespearekultus, in seinen Vorzügen und Schattenseiten zur Signatur der Zeit gehörig, den litterarischen Markt mit einer hunderthändigen Betriebsamkeit.

Die Anwendung der Kunsttheorie auf das Gebiet der bildenden Kunst stand zurück gegen die geschichtliche Forschung und Darstellung, welche gerade hier bedeutende Werke hervorrief. Tiefe philosophische Durchbildung, die enge Verschmelzung der Kunst- und Kulturgeschichte, der Herleitung der einzelnen Kunststile aus den Bedingungen nationaler Eigentümlichkeiten und des welthistorischen Genius der einzelnen Epoche zeichnen das Werk von Carl Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste" (Bd. 1—8, 1843—1873) aus, während Franz Kugler und Wilhelm Lübke in ihren Handbüchern der Kunstgeschichte, in den Geschichten einzelner Künste, der Malerei, der Baukunst, der Plastik der allgemeinen Bildung das Verständnis eines früher mehr den ausgewählten Kreisen zugänglichen Gebietes aufschlossen. Mit besonderem Eifer wurde die „Geschichte der Renaissance" angebaut, namentlich von Jacob Burkhardt in seinem Werk: „die Kultur der Renaissance in Italien" (1860), in welchem die Eigentümlichkeit des italienischen Volksgeistes als Hauptfaktor für die Wiederbelebung antiker Kunst hervorgehoben wird, nicht ohne schönfärbende Schilderung einer zügellosen Epoche voll leidenschaftlicher Gelüste und Verbrechen. Hermann Grimms „Michel Angelo" (1860) ergänzt das Werk von Burkhardt durch ein vornehm stilisiertes Künstlerporträt, das in den Mittelpunkt jener Epoche gestellt und mit nur etwas weit ausholenden historischen Arabesken illustriert wird. Uebrigens ist die Schrift mit lyrischer Wärme und edler Begeisterung für das Schöne, hier und dort wohl auch mit unkritischem Enthusiasmus ausgeführt. Alfred Woltmann, der Biograph Holbeins, Alfred von Wolzogen, der Biograph Schadows, Karl von Lützow, Julius Meyer, der Geschichtschreiber der neueren französischen Malerei, Max Schasler, der Redakteur der Dioskuren u. a. bezeichnen eine in verschiedenen Richtungen thätige Propaganda auf dem Gebiete der Kunstgeschichte.

Wir konnten nur in kurzen Umrissen die Fülle und die Macht neuer und großer Ideen andeuten, welche die fortschreitende Entwickelung der Philosophie zu Tage gefördert hat. Nicht bloß vom Tribunale der gesetz-

gebenden und richterlichen Aesthetik strömten diese Offenbarungen über in die ausübende Kunst; — nein, diese Gedankenarbeit wirkte überhaupt anregend und befruchtend auf die Poesie, welche ja stets in den allgemeinen geistigen Aether des Jahrhunderts untertaucht. Sie trug dazu bei, die Schönseligkeit der romantischen Periode, die ganze Willkür der Phantasie durch die energischen Interpellationen des kräftigen und selbstbewußten Gedankens zu unterbrechen und so einer modernen Poesie den Weg zu bahnen, welche in der Kunst die feste Gestaltung, den Gedankenkreis der Neuzeit und die Blüten des modernen Lebens als ihr Palladium vorausträgt!

Drittes Hauptstück.

Litteratur, Wissenschaft und Leben.

Erster Abschnitt.

Die Litteratur und das Publikum.

Die Frauen- und die Männerlyrik — Taschenbücher und Miniaturausgaben — das moderne Unterrichtswesen und die Litteratur — der Buchhandel und der Geschmack des Publikums — Stellung der Schriftsteller — Adel und Judentum in der Litteratur — Gruppierung der Dichter nach den deutschen Landschaften — die Höfe und die Dichtkunst — Schillerfest und Schillerstiftung.

Wir haben gesehen, daß sich schon in unserer klassischen Epoche ein Mißverhältnis zeigte zwischen der Würdigung eines Dichtwerkes von seiten der Kritik und der Aufnahme, die ihm das große Publikum zu teil werden ließ. Die Meisterwerke unserer Dichterkönige, welche jetzt den Kärnern so viel zu thun geben, befremdeten teils die Menge, teils blieben sie ihr fremd, und es bedurfte einer langanhaltenden Thätigkeit der gebildeten Bewunderung, um ihre unsterbliche Bedeutung auch dem profanen Volke einleuchtend zu machen. Die wirksamste Vermittelung zwischen den hervorragenden Dichtungen und dem Geschmack der Menge übernahm stets die praktische Schaubühne, weshalb die bühnenwirksame dramatische Dichtung die populärste blieb und Schiller z. B. volkstümlicher wurde als Goethe. Jedenfalls war die Kluft, welche unsere Klassiker, Schiller ausgenommen, vom Volke trennte, eine viel größere als diejenige, durch welche die hervorragenden Dichter anderer Nationen von ihrem Volk geschieden waren. Bei den alten Griechen, bei Shakespeare und Calderon kann man von einer solchen Trennung nicht sprechen — Kunstwerk und Volksdichtung fielen zusammen. Und wenn dies gerade in unserer klassischen Epoche nicht der Fall war, so weist dieser Mangel doch auf die Notwendigkeit eines Fortschrittes hin, der unsere Litteratur noch über die Höhepunkte der Klassiker hinausführt. Wir wollen in Schillers und Goethes Werken den

Schulstaub nicht missen; denn er hat sich untrennbar mit dem Blütenstaube des Genius vermischt! Doch wenn ihr Beispiel die Epigonen verführt, auf die klassische Welt des Altertums und ihre Mythen immer von neuem zurückzukommen: so ist es, bei aller Anerkennung der unentbehrlichen Bildungs-Elemente, die wir aus diesem kastalischen Quell des Denkens und Empfindens schöpfen, doch an der Zeit, darauf hinzuweisen, daß unsere Litteratur endlich einmal ihr Abiturientenexamen bestehen und statt aus der Schule, aus dem Leben der Gegenwart schöpfen muß.

Die Romantiker freilich wollten volkstümlicher sein; aber sie vergaßen, daß das Volk von heute nicht mehr das Volk von gestern ist. Ihre Dichtungen blieben unpopulär, und es bestand ein kläglicher Widerspruch zwischen den Ansprüchen, mit denen sie auftraten, und der Wirkungssphäre, die sie eroberten! Nur diejenigen ihrer Werke, die sich in die beliebten Kategorien der Ritter- und Räuberromane und der Gespenstergeschichten unterbringen ließen, fanden ein Publikum, welches zwischen Fouqué und Cramer, zwischen Hoffmann und Spieß keine sonderlichen Unterschiede machte. Wir haben hier eine große Menge dichterischer Schöpfungen, welche eine nicht unbedeutende Litteratur von Kommentaren, Biographien, kritischen Werken hervorgerufen und doch niemals eine größere nationale Wirkung ausgeübt haben. Die Litteratur befruchtet nur immer wieder die Litteratur! Nach dieser Seite hin darf man wohl sagen, daß eine einzige Sentenz Schillers, welche im Munde des Volkes lebt, größere Bedeutung hat, als ganze Bände romantischer Phantasien, welche nur hin und wieder ein somnambules Gemüt entzückten.

Während die begabtesten romantischen Dichter nur einen kleinen Kreis von Verehrern hatten, drängte sich in der geistesmatten Restaurationszeit nach den Befreiungskriegen ein Geschlecht romantischer Tagesschriftsteller in den Vordergrund, welche freilich bloß die äußerlichen Blümeleien und Arabesken der romantischen Schule, ohne Rücksicht auf ihre tieferen Prinzipien, zum Aufputz ihrer Muse brauchten, damit aber ein größeres Publikum eroberten, als die Stimmführer der Schule selbst. Der Rückschlag gegen die Bestrebungen unserer Klassiker konnte nicht schlagender hervortreten, als durch diesen zweiten verwässerten Aufguß der Romantik.

Die Dichtkunst begann vorzugsweise auf ein Publikum von Frauen, auf die Toilettentische zu spekulieren, was stets ein Zeichen ihres Verfalls ist. Ein Geschlecht von Männern, welches die Befreiungskriege durchgemacht hatte, konnte sich von diesen Tändeleien nur mit Verachtung abwenden. Sachsen wurde die Heimat dieser Miniaturpoesie der Restaurationszeit; Dresden besonders, wo sich auch der Großmeister der Romantik,

Ludwig Tieck, niederließ, erscheint als der Mittelpunkt der weichlichsten Taschenbuchlyrik, welche die Blumen aus dem Blumengarten des ironischen Prinzen Zerbino mit feierlichem Ernst in ihre mit bunten Glasscherben besteckten Beete hinüberpflanzte. Wir erfahren neuerdings von den Japanesen, daß sie es für einen Triumph ihrer Gartenkunst halten, große Bäume wie Tannen, Cypressen in Zwerggestalt in ihren Glasbeeten zu ziehen. Diese Miniaturgärtnerei war damals, wie leider! auch wieder vor zwei Jahrzehnten, in unserer Litteratur am beliebtesten. Es drängten sich Taschenbücher und Almanache, elegante goldberänderte Zierden der Damenbibliotheken. Man wanderte wie durch einen Garten von Alpenrosen, Vergißmeinnicht, Immergrün und Wintergrün, wo eine Aglaja, Aurora, Flora, Fortuna, Iris, Minerva, Thalia, Urania, die beliebteste von allen, ihre Tempel hatten. Daneben erschienen „Tulpen“, „Lindenblüten“, „Malven“, bändereiche Werke von Friedrich Kind, „Akazienblüten“ von Sydow, „Kaktusblüten“, „Herbstrosen“ von Aloys Schreiber, „Kamelien“ und „Cyanen“, „Rosen“ und „Tulpen“, ein großer lyrisch-novellistischer Blumenflor ohne alle geistigen Staubfäden. Friedrich Kind, der Dichter des Operntextes zum „Freischütz“ und einiger Künstlerdramen wie „Van Dyks Landleben“ (1768—1843); Karl Müchler in Berlin, der Herausgeber von Anekdotenalmanachen, Taschenbüchern (Klio, Momus, Euphrosine), der Mann der Rätsel und Charaden, der Anagramme und Epigramme, der geselligen Unterhaltung und des Frohsinns; August Mahlmann in Leipzig (1771—1826), der Dichter sentimentaler Erzählungen und Märchen, Verfasser einiger Marionettenpossen und der bekannten Parodie der „Hussiten vor Naumburg“ „Herodes vor Bethlehem“; aber durch eine an Schiller anklingende Begeisterung in schwunghafter Lyrik und durch den Kultus einer freimaurerischen Humanität sich über diese Nachromantiker in freiern Regionen erhebend; Theodor Winkler, unter dem Pseudonym Theodor Hell (1775—1856), der Begründer der „Abendzeitung“ (1817), welche den Mittelpunkt dieser pseudoromantischen Lyrik bildete; Eduard Gehe (1800—1850), in Drama und Lyrik vielfach thätig, aber matt und nüchtern, Dichter des Operntextes zur „Jessonda“; Helmine von Chezy (1823—1866), die Dichterin des Textes zur „Euryanthe“, und der „drei weißen Rosen“, überdies zahlreicher Gedichte und Novellen, Memoirenschriftstellerin und selbst eine Kuriosität aus der Epoche der lyrischen Sündflut der Theetischpoesie, Roswitha Kind, Otto Heinrich Graf von Löben (1786—1825), ein lyrischer Jünger Fouqués, Friedrich Adolf Kuhn u. a.: das waren

die Männer und Frauen, welche die populäre Verbreitung der romantischen Blumistik unter dem großen Publikum und besonders bei den Frauen übernahmen. Der Humor eines Müchler und Mahlmann, die Arabeskenlyrik eines Kind' und Winkler fanden jenen Anklang, welcher dem Humor eines Ludwig Tieck und der tiefsinnigen Lyrik eines Novalis und Brentano nicht zu teil wurde. Es bedurfte dieser Verdünnung und Verwässerung der Romantik, um sie für weitere Kreise schmackhaft zu machen. Der sächsische Volkscharakter, der durchaus von allen romantischen Gelüsten frei ist und mehr zu einer nüchternen Verständigkeit hinneigt, übernahm diese Vermittelung zwischen der Romantik und der Menge, indem er ihre organischen Dichterblüten in äußerlicher Weise für den Putz und die Toilette nachmachte. Man brauchte Phrasen für die Empfindung und ihre „Albums", Anekdoten für die Gesellschaft und ihre Spiele, Gedanken für den Theetisch und seine Unterhaltungen — für diesen Bedarf, der nirgends die rechte Mitte überschreiten durfte, sorgten jene lyrischen Zwischenhändler, deren Firmen damals von dem eleganten Lesepublikum höchlichst respektiert wurden. Auf der andern Seite verschafften diese „Taschenbücher" den namhaften Romantikern, welche wie Tieck in seiner „Novellenepoche", Hoffmann, der zuletzt fleißig auf Bestellung arbeitete, u. a. ihren Beitrag zuwendeten, ein bei weitem größeres Publikum, als ihre selbständigen Schöpfungen sich vorher erringen konnten. Freilich mußten diese Romantiker dafür auch dem Publikum Zugeständnisse machen. Tiecks Novellistik trägt einen ganz modernen Charakter, und Hoffmanns letzte Erzählungen unterscheiden sich kaum von dem gewöhnlichen Taschenbuchfutter. Die Beteiligung der romantischen Aristokratie kam indes nur dem Elitecorps der Taschenbücher zu gute; die übrigen mußten mit der großen Klientschaft vorlieb nehmen, welche aufgeklärt genug war, von der Romantik nur auf Borg zu entnehmen, was sie nutzbar verwerten konnte. Betrachtet man Tiedges „Urania", Claurens Novellen und Houwalds Dramen als die Lieblingsdichtungen des damaligen Publikums, zu denen die Poeten der Taschenbücher wie zu Leitsternen emporblickten: so kann man sich ungefähr einen Begriff von jener süßlichen und seichten Modelitteratur machen, welche noch bei Goethes Lebzeiten im Schwang war.

Mit dem Auftreten Börnes und Heines, mit der Julirevolution änderten sich freilich diese litterarischen Zustände. Frischere Töne wurden angeschlagen; die Litteratur rückte plötzlich in den Brennpunkt der öffentlichen Interessen, und die Männerwelt wendete ihr wieder eine lebhafte Teilnahme zu. Dichter wie Anastasius Grün, Lenau, Freiligrath, die jungdeutschen Tendenznovellisten, welche mit dem Bundestage in Konflikt ge-

rieten, wandten sich nicht bloß an die Empfindung der Frauen, sondern mehr noch an die Begeisterung der Männer. Die Journalistik emanzipierte sich von der Schönseligkeit der Abend- und Mitternachtzeitungen und eröffnete größere Perspektiven in die Weltferne, in das Leben der Gesellschaft und die Zukunft der Staaten. Die Taschenbuchlitteratur schlief zwar in dem Jahrzehnt von 1830 bis 1840 nicht ein, aber sie konnte mit den neuen glänzenden Erscheinungen auf die Länge nicht den Kampf bestehen; sie war nur ein Zufluchtsort hinfälliger und verlebter Litteraturgrößen. Die Epoche seichter Belletristik und eines schöngeistigen Witzes, der wie bei Saphir Selbstzweck war, schien für immer verschwunden zu sein, und die neue, mehr in ihren Tendenzen als in ihren Leistungen bedeutende Poesie mit ihrem nicht mehr spielenden, sondern schlagenden Witz hatte, gleichviel ob willkommen oder mißliebig, sich des Interesses der Nation bemächtigt. Staatsmännern wie Gentz und Metternich gewann ein Dichter wie Heinrich Heine ein beifälliges Lächeln ab — selbst die Politik der Restauration witterte die Morgenluft der Poesie.

Mit dem Jahre 1840 war die Teilnahme der Menge für die Poesie noch im Steigen. Wie man auch heute über die politische Lyrik denken, wie man auch über das Unfertige, Unreife, Renommistische derselben den Kopf schütteln mag; in kulturgeschichtlicher Hinsicht war ihre Bedeutung nicht hoch genug anzuschlagen. Die Poesie trat zum ersten Male aus dem Boudoir auf das Forum — und es war nicht Momus, der den „lauten Markt" unterhielt; es war die Sprache der Begeisterung, welche das Volk elektrisierte! Herweghs Rundreise durch Deutschland war in dieser Beziehung Epoche machend. Schwärmende Frauen hatten sich um die Locken von Jean Pauls Pudel oder um die Handschuhfinger von Franz Lißt gestritten; aber für Georg Herwegh begeisterten sich die Männer. Die Studenten brachten ihm Fackelzüge: die Bürger feierten ihn bei Zweckessen; der König von Preußen selbst erteilte dem Dichter Audienz, und die Geheimräte beeilten sich, ein Bändchen Gedichte zur Hand zu nehmen, in welchem die Kreuze aus der Erde gerissen und der Republik ein Hoch! gebracht wurde. Man kann darüber streiten, ob dieser Rausch und Taumel sich vor einem ästhetischen Tribunal rechtfertigen ließ; doch man wird zugeben müssen, daß es durch diese Verherrlichung eines Poeten hier wieder einmal den Anschein gewann, als sei die Dichtkunst eine nationale Angelegenheit der Deutschen! Und war es auch mehr ein Kultus der Tendenz, als ein Kultus des Genius — wer sonderte dies im Augenblicke der Begeisterung? Junge Talente entzündeten am Opferbrande dieses Kultus die Fackel der eigenen Dichtung, nicht ahnend, daß der Rausch

ein vergänglicher sein und daß wieder kalte, nüchterne Zeiten kommen würden, in denen die Gleichgültigkeit gegen öffentliche Interessen die Gemüter gleichgültig stimmen würde auch gegen solche Gaben der Dichtkunst. Damals wurden auch die andern politischen Lyriker Prutz, Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben u. a. von Männern gelesen, welche sich nicht entfernt um die Litteratur bekümmert, so lange sie im Sternbild der Romantik und ihrer Epigonen stand, und bei der Jugend, welche zu jener Zeit die ersten poetischen Anregungen erhielt, ist eine nachhaltige, das ganze Leben bestimmende Wirkung hervorgerufen worden. Es kommt dabei nicht auf die ästhetische Wertschätzung an, sondern nur darauf, daß die Dichtkunst hier wieder gesunde Triebe entfaltete, welche im Volke selbst Wurzeln schlugen. Gleichzeitig wendete sich die jungdeutsche Schule der Bühne zu, und Gutzkows „Zopf und Schwert," „Urbild des Tartüffe," „Uriel Acosta," Laubes „Karlsschüler" und andere Stücke eroberten auch die Bühne einer von den Zeitgedanken getragenen Muse.

Es ist nicht zu leugnen, daß vom Jahre 1848 ab lange Zeit hindurch sich das Verhältnis zwischen Litteratur und Publikum wieder ungünstiger gestellt hat. Politische Enttäuschung, wachsende Zersplitterung der Nation, Fanatismus für Technik und Industrie, das herrschende Prinzip des Materialismus, der in einseitiger Auffassung wenig fruchtbringend für die Dichtkunst ist, das Hervortreten einer Kritik, welche der Gegenwart den Beruf für die Poesie abspricht: das sind eben so viele hemmende Mächte, welche zum Teil die echten Talente von ihrer Bahn abgelenkt, die freudige Aufnahme der Dichtwerke von seiten der Nation gestört, vor allem aber wieder die bedenkliche Kluft zwischen Litteratur- und Volkspoesie erweitert haben. In der That erinnerte diese Zeit wieder in vieler Hinsicht an die matte Restaurationsepoche von 1815—1830, und mit jener Gesetzmäßigkeit, welche auch dem Litterarhistoriker die Beruhigung giebt, daß seine Wissenschaft es nicht mit bloß zufälligen Erscheinungen zu thun hat, erscheinen die Symptome einer poetischen Reaktion, welche zu allen Zeiten die politische begleitet. Die Blumenlyrik und das ihr entsprechende Frauenpublikum treten in den Vordergrund, und der Buchhandel beeilt sich, durch elegante, kostbare Miniaturausgaben auch seinerseits die Litteratur für den Salon und das Boudoir zu bestimmen. Diese „Miniaturausgaben" sind die moderne Form für die früheren Taschenbücher und schon durch ihre Ausstattung und ihren Preis für ein exklusives Publikum berechnet. Ein solches Bändchen trägt schon auf seiner Stirn den Horazischen Spruch:

Odi profanum vulgus et arceo,

und will nur als eine Schmucksache betrachtet sein. Sobald aber die Dichtkunst dem äußeren Schmuck des Lebens zu dienen bestrebt ist, verzichtet sie auf ihre höhere Mission. Verse, die auf den Genuß der Boudoirs berechnet sind, werden auch in ihrem Inhalt zu den Nippsachen, den Statuetten, den Blumennischen und -tischen und zu ihrem eigenen mit Arabesken verzierten Einbande passen. Sie werden die Gefühle in einer Weise ausdrücken, welche mit den nervösen Stimmungen der Leserin harmoniert und das Format der Gedanken nie über das Duodezformat des Bändchens hinausragen lassen. Malven und Rosen, Tulpen und Cypressen, Veilchen und Vergißmeinnicht — die alte Taschenbuchflora feiert ihre Auferstehung, und einige verzauberte Prinzessinnen und Märchenheldinnen träumen in diesem Blumengarten von versagtem oder genossenem Liebesglück. Die jungen Mädchen und Frauen des Adels, des bürgerlichen Patriziats, der jüdischen Aristokratie sind das Publikum dieser „eleganten" Dichtung, freilich nicht „die geistreichen," bei denen stets der Emanzipationsteufel spukt, und deren Zahl mit dem Verklingen der politischen und sozialen Bewegung von 1840 wesentlich abgenommen hat. Diese „geistreichen Frauen" waren theoretisch sattelfest, liebten die Fehdebriefe an die Gesellschaft, schwärmten für die Rahel, George Sand, für die Freiheitspoeten — was sollten ihnen diese oft geistlosen Arabesken der Blumenlyrik? Anders verhält es sich allerdings mit jenen „fashionablen" Frauen, denen die Muse der Dichtkunst einen neuen willkommenen Luxus bietet, und die gelegentlich einmal in einer Prachtausgabe blättern, um irgend einen Vers auf sich wirken zu lassen, um ein Gedicht für ihr Album oder für ein fremdes Stammbuch auszuschreiben; anders mit jenen jungen Mädchen im Alter poetischer Empfindung, mit den „Backfischen," für welche ein namhafter Dichter der Neuzeit einmal gedichtet zu haben behauptete. Für diese war ein zierliches Bändchen Blumenlyrik eine Art von Evangelium! Was sie gestern empfunden, sie lesen es heute in anmutigen Verszeilen und wohlklingenden Reimen ausgedrückt, und wiederum beeilten sie sich, was sie heute gelesen, morgen zu empfinden. Doch des „Lebens Mai" ist von kurzer Dauer, und so geht auch der poetische Wonnemond im Leben dieser Frauen rasch vorüber. Die bürgerliche Lebensprosa, der Kaffee- und Theetisch mit seinen Gesprächen, die Sorge für Haus und Hof, Mann und Kind machen, daß dieser leichte Anhauch von poetischem Goldschaum bald verschwindet, und nur der Namen des einen oder des anderen Goldschnittlieblings tönt noch aus dieser Blütezeit der Poesie in die Zeit der Haus- und Kinderwirtschaft herüber. Einen das Leben beseelenden oder auch nur begleitenden Inhalt haben diese

Poesien nicht; Geist und Herz ziehen aus ihnen keine Nahrung: so geraten sie und mit ihnen zugleich die Muse der Dichtkunst in Vergessenheit und gewähren kein Gegengewicht, wenn die Bedürftigkeit und die Not des Lebens mit dringenden Ansprüchen auf die Frauenherzen anstürmen.

Wenn aber ein Dichter, der auf die Nation selbst mit einem allgemein gültigen geistigen Inhalt zu wirken sucht, in eine solche glänzende Miniaturausgabe gebannt wird, so versündigt sich dadurch der Buchhandel zugleich an dem Dichter und an der Nation. Denn Salon und Boudoir finden in diesem Buche nicht, was sein Einband verheißt; das große Publikum selbst aber wird durch den teuren Preis abgeschreckt. Es ist überhaupt ein Mißverstand, das Publikum für Poesie gerade in den höheren Ständen zu suchen. Ein Dichter, der nicht in den Kern des Volkes, in den deutschen Bürgerstand eingedrungen ist, darf auf Popularität keinen Anspruch machen. Hof und Adel haben auch unsere klassischen Dichter gleichsam erst aus zweiter Hand erhalten: Schiller und Goethe waren längst populär durch „die Räuber“, durch den „Götz“ und „Werther“, ehe der Hof von Weimar sie auszeichnete. Wie aber wird den Dichtern von volkstümlicher Tendenz die weite Verbreitung erschwert, wenn der Verleger sie in einem prunkenden und teuern Goldgewand einherstolzieren läßt, statt sie in einer wohlfeilen Volksausgabe allen zugänglich zu machen! Denn nicht nur der Geschmack der Salons ist ein anderer, als der des Volkes; auch wenn dies nicht der Fall wäre, soll ein Dichter nie zu einem kleinen Kreis von Kunstrichtern sprechen, bei denen oft die angelernte oder anempfundene Marotte vorherrscht, sondern stets zum Volke, das erst in seiner Ganzheit für echte Begeisterung die echte Resonanz giebt.

Die beliebten Miniaturausgaben brachten ferner die Gefahr mit sich, den Glauben an eine bestimmt ausgeprägte dichterische Physiognomie im Publikum aufzuheben. Eins dieser Bändchen sah dem andern so ähnlich, daß der Rückschluß auf die Dichter sich von selbst ergiebt. So kam es, daß die Käufer, die zu Weihnachten, Neujahr, an Geburtstagen sich unter andern Luxusgegenständen auch der vom Buchbinder verzierten Poesie erinnerten, in den Buchläden nur eine elegante poetische Miniaturausgabe verlangten, mit vollkommener Gleichgültigkeit gegen den Dichter, und die Auswahl dem Geschmack und den Interessen des Sortimentsbuchhändlers überließen. Trotz der vielen Litteraturgeschichten der Neuzeit ist dieser auffällige Mangel an litterarischer Bildung sehr weit verbreitet und ein schlimmes Zeichen für die Poeten, von denen das Publikum nur weiß, das zwölf ein Dutzend ausmachen, und daß alle zwölf mit Goldschnitt erschienen

sind! Zur Zeit der politischen Lyrik wußte man einen Herwegh, Freiligrath und Dingelstedt sehr wohl zu unterscheiden.

Der Absatz älterer klassischer Dichtungen hat jetzt durch das Aufhören der früheren Monopole, namentlich der Cottaschen Buchhandlung, eine bisher ungekannte Ausdehnung gewonnen. Schiller, Goethe und unsere andern Klassiker sind in den billigsten Ausgaben jetzt in den Händen des ganzen Volks und selbst dem Arbeiter in seiner Dachstube zugänglich. Die Zeit teurer Miniaturausgaben ist vorübergegangen; denn wie sollte man eines neuen Dichters Werk mit Thalern aufwiegen, während man mit ebensovielen Silbergroschen eine Gedichtsammlung unserer Klassiker erkaufen kann. Auch die neuere Poesie ist und gewiß zu ihrem Heil, jetzt darauf angewiesen, sich nicht an exklusive Kreise, sondern an das große Publikum zu wenden. Schon erscheinen zahlreiche Volksausgaben auch neuer Schriftsteller, wohlfeile Nationalbibliotheken, während umfassende kritische Ausgaben Schillers (von Goedeke und Kurz) auch den Bedürfnissen der Litteraturkenner und -forscher gerecht zu werden suchen.

Die Mode in der Lyrik wurde, wie wir sahen, lange Zeit durch das Frauenpublikum bestimmt. Das Männerpublikum hatte sich fast ganz von der Lyrik zurückgezogen, selbst die akademische Jugend seit langer Zeit keinen neuern Dichter für ihren Liebling erklärt, und wenn sie Poeten feierte, so waren es nur solche, welche ihr durch eine lange Vergangenheit, durch ein ehrwürdiges Alter oder durch einen akademischen Lehrstuhl imponierten. Wie aber sollen sich die tüchtigen Kräfte aus einer Masse hervorringen, für welche besonders der deutsche Verlagsbuchhandel verantwortlich zu machen ist, dessen Meßkataloge jährlich über 10000 Werke aufweisen. Wie viele totgeborene Kinder der Muse befinden sich darunter! Die Verbreitung durch den Druck ist fast zu einer Mythe geworden; der Ruhm kommt schon als Makulatur zur Welt! Wie viel vergeblicher Ehrgeiz wird genährt — wie ironisch lächelt das Schicksal zu den Ruhmesträumen der jungen Poeten! Sie werden gedruckt — aber das rühmliche Los, vergessen zu werden, wird ihnen nicht zu teil, weil sie nie bekannt geworden sind, weil ihre Werke in den Fächern der Buchläden vermodern, und nur ein nie gelesenes Freiexemplar auf dem Gewissen des Kritikers lastet! Doch nein, auch die gestrenge Kritik nimmt oft ein menschenfreundliches Lächeln an und hat mäcenatische Anwandlungen, in denen sie eine schüchterne Mittelmäßigkeit begünstigt! Und weil dies zugleich in Ost und West, in Nord und Süd geschieht, weil in jedem Blatt ein εὕρηκα ertönt, und jeder Kritiker seinen Fund preist: so dient dies nur dazu, die ehrgeizigen Kandidaten der Schillerfeste und die Bedürftigen der Schiller-

stiftung zu vermehren und im Publikum eine vollkommene Ratlosigkeit gegenüber der Produktion hervorzurufen. Und sehn wir uns dies vielbeschäftigte, von hundert Interessen hin und her getriebene Publikum näher an! Wie soll es Zeit gewinnen, sich selbst zu orientieren auf diesem Markt der Litteratur, wo das Angebot in einem so schreienden Mißverhältnis zur Nachfrage steht? Und es nimmt sich diese Zeit um so weniger, als der nationalökonomische Grundsatz: time is money auch von jedem einzelnen in diesem praktischen Jahrhundert adoptiert wird. Die Jugend erscheint noch als dasjenige Publikum, welches für den Hauch und Schwung echter Poesie am empfänglichsten ist. Die ästhetische Erziehung, die ihr zu teil geworden, die Geschmacksrichtung, die sie auf den Schulen empfangen, pflegt in der Regel bestimmend auf ihr ganzes Leben einzuwirken. Die gelehrten Schulen, die Hochschulen haben die Aufgabe, den wahrhaft akademischen Geist durch die Pflege ästhetischer Bildung zu nähren. Doch wie oft wird die deutsche Litteraturgeschichte auf den Gymnasien nur als eine Notizensammlung trockenster Art vorgetragen; wie oft wird das Gedächtnis mit einer Menge von Daten beschwert, ohne allen Gewinn für den Geschmack und das ästhetische Urteil! Und gerade die Entwickelungsgeschichte der deutschen Litteratur, welche in ihren älteren Epochen mit eingehender Ausführlichkeit behandelt wird, ist für die Geschmacksbildung wenig förderlich; denn nur eine weitverbreitete Ueberschätzung, hervorgerufen durch die eifrige und rühmliche Pflege germanistischer Studien, kann behaupten, daß der poetische Wert unserer alten Litteratur- und Kulturdenkmäler im Verhältnis stehe zu ihrer historischen Bedeutung. Eher noch wirkt die Erläuterung der griechischen und römischen Meisterwerke in lebendig anregender Weise auf die Jugend und giebt ihnen Maßstäbe an die Hand, welche sie auch an die Litteratur der Gegenwart anlegen können. Denn gerade diese Litteratur erfreut sich, ähnlich wie die Geschichte der neuesten Zeit, auf unseren Gymnasien der stiefmütterlichsten Behandlung. Unsere Lehrer, welche den Gervinus auswendig wissen, unterlassen es nie, bei geeigneter Veranlassung im Sinne des Meisters geringschätzig von der modernen Poesie zu sprechen, welche auch nur in den allgemeinsten Umrissen zu charakterisieren es ihnen an Zeit fehlt. Nur irgend ein zufälliger Liebling wird erwähnt: der eine schwärmt vielleicht für Platen, der andere für Rückert — damit ist die moderne Dichtkunst abgethan. Wenn es auch einzelne Ausnahmen geben mag — sie sind doch nicht im stande, die Regel umzustoßen. Meistens entwickelt sich der Sinn für die moderne Poesie bei den Schülern im offenen Widerspruche gegen die Ansichten des Lehrers. Die Realschulen aber, von hause aus mehr auf das moderne

Leben und durch das Studium der neuen Sprachen auf die moderne Poesie hingewiesen, lassen schon ihrem Prinzip nach die ästhetische Bildung mehr in den Hintergrund treten und wenden sich den praktischen Studien zu.

So bleibt es den Universitäten überlassen, aus der Vorschule der Aesthetik in ihr Heiligtum hinüberzuführen, den Kreis einer oft engherzigen Vorbildung zu durchbrechen und den litterarischen Bestrebungen umfassende, auch in das moderne Leben übergreifende Gesichtspunkte zu geben. Doch auch unsere Universitäten erfüllen keineswegs die Aufgabe, eine allgemeine, freie und schöne Bildung zu pflegen. Der Kastengeist der Fakultäten ist bei ihnen vorherrschend; die Berufswissenschaft tritt um so entschiedener in den Vordergrund, je mehr die Zeit selbst bedeutender geistiger Anregungen entbehrt; auch die Litteraturgeschichte erhält einen fachwissenschaftlichen Charakter. Nur die Germanisten finden für ihre deutsche Philologie ein anerkanntes Heimatsrecht; denn dies Studium hat den bestimmten Zweck, Gymnasiallehrer für die „deutsche Sprache" heranzubilden, welche wiederum die Jugend der Gymnasien mit Ulfilas, Walther von der Vogelweide und Hans Sachs bekannt machen. Ein Lehrstuhl für allgemeine Litteraturgeschichte gehört schon zu den Seltenheiten, und die „Aesthetik" wird in der Regel von den „Philosophen" nebenbei gelesen oder mit einer außerordentlichen Professur begnadigt. Abstecher in das Gebiet der modernen Litteratur werden meistens nur von Privatdozenten unternommen, welche durch dies Wagnis Gefahr laufen, mit den akademischen Tanz- und Fechtlehrern in eine Linie gestellt zu werden. Je mehr unsere Gelehrsamkeit durch jede Berührung mit dem modernen Leben an ihrer Würde zu verlieren fürchtet, desto weniger ist Aussicht vorhanden, von den Universitäten aus die Dichtkunst und die kunstverständige Teilnahme für die Schöpfungen der Gegenwart gefördert zu sehen.

Doch die Jugend begeistert sich glücklicherweise nicht nur für das, was sie schwarz auf weiß nach Hause tragen, oder wofür sie eine Bescheinigung ihres Fleißes zu den Akten geben kann. Wie das studentische Leben seine eigene Lyrik hat, so erwächst aus dem frischen und freudigen Verkehr der Jugend auch von selbst die lebendige Sympathie mit den dichterischen Bestrebungen der Zeit. Es ist wahr, wir haben lange von keinem neuen poetischen Hainbund gelesen, von keiner öffentlichen Demonstration, welche die Studentenschaft zu Gunsten eines Poeten veranstaltet hätte; aber doch fehlt es nicht an Zeugnissen, daß in ihren Kreisen der Sinn für Poesie noch lebendig ist. Ganz anders freilich würde sich diese Lebendigkeit offenbaren, wenn von den Lehrstühlen selbst maßgebende Anregungen ausgingen, welche auch der Zersplitterung und den Verirrungen des Ge-

schmacks entgegenträten. Wo namhafte Dozenten, wie z. B. Rosenkranz in Königsberg, in diesem Sinne wirkten: da zeigte sich bald in den weitesten Kreisen ein erfreulicher Erfolg, moderne Tendenz, sicheres Urteil und taktfester Geschmack.

Sobald der Universitätskursus absolviert ist, und der Bürger der alma mater sich in einen Staatsbürger und Fachmenschen verwandelt hat, wird die Dichtkunst entweder als eine Lizenz der Jugend ganz beiseite gelegt, oder sie nimmt die Stelle einer Liebhaberei ein, wie etwa Käfer sammeln, Schach spielen u. dgl. m. Der Arzt, der Jurist, der Prediger, der Oberlehrer haben wenig Zeit, Dichter zu lesen; ihre eigene Wissenschaft hat eine umfangreiche Litteratur; dazu kommt die Politik, die zehnte Muse des neunzehnten Jahrhunderts! Und geht es dem Gewerbetreibenden, dem Kaufmann, dem Techniker anders? Eher hat noch der Offizier, der Gutsbesitzer Zeit und Muße, eine Dichtung zur Hand zu nehmen; doch wird er sich dabei in zehn Fällen gegen einen durch den Zufall und nicht durch eine feste Geschmacksrichtung leiten lassen. Von Frauen und Töchtern wird vielleicht dem Geschäftsmanne, dem Beamten einer oder der andere duftige Miniaturlyriker empfohlen; er versucht in einer freien Stunde dem Damenliebling Geschmack abzugewinnen — vergebens! Ein für bestimmte Zwecke thätiger, an den Ernst des Gedankens gewöhnter Mann vermag nicht, an solchen „blöden Jugendeseleien" Gefallen zu finden. Leider! glaubt er dann sich mit der ganzen modernen Poesie überhaupt abgefunden zu haben. Wenn wir das Publikum in dieser Weise in seine Faktoren zerlegen, so scheint es freilich sehr mißlich um die Teilnahme an poetischen Werken auszusehen. Indes gewährt zunächst der Meßkatalog einen Trost! Es ist doch anzunehmen, daß diese tausend „Produzenten" zugleich „Konsumenten" sind — und damit erhalten wir ja ein feststehendes Publikum für die Poesie. Dann aber beweisen die zahlreichen Auflagen Uhlands, Geibels, Heines, Freiligraths u. a., daß selbst die Lyrik nicht nur Leser, sondern auch Käufer findet.

Die dramatische Dichtkunst hat den hohen Vorzug, einem aus den verschiedensten Ständen, Lebensaltern und beiden Geschlechtern zusammengesetzten Publikum ihre Werke öffentlich vorführen zu können. Dagegen hat sich gegen die Lektüre dramatischer Werke in neuester Zeit eine unberechtigte Mißstimmung geltend gemacht, und nur Dramen, die sich eines so durchgreifenden Erfolges zu erfreuen hatten, wie „Uriel Acosta", „die Journalisten", „Narciß", brachen sich auch im Buchhandel Bahn. Am beliebtesten ist immer die Romanlektüre geblieben, obgleich der deutsche Roman mit der bedeutenden Konkurrenz des Auslandes zu kämpfen hat.

Hierzu kommt die fast allgemein verbreitete Unsitte, Romane nur aus den Leihbibliotheken zu lesen. Während in England und Frankreich nicht bloß der Lord und Marquis, sondern auch der Kaufmann, der Gutspächter, der Handwerker die namhaften Autoren der Gegenwart, einen Byron, Scott, Dickens, Thackeray, einen Victor Hugo, Lamartin, Sue, Balzac als Eigentum besitzen und eine derartige Bibliothek nicht bloß zu ihren Luxusgegenständen, sondern zum anständigen Komfort ihres Hausstandes rechnen, lesen bei uns die vornehmsten und reichsten Damen Bücher der Leihbibliothek, so beschmutzt und abgegriffen sie sein mögen, und harren geduldig, bis ein ausgeliehener zweiter Band von ihrer Nähterin oder von ihrem Fleischer zu Ende gelesen ist. Diese Unsitte lastet auf dem Buchhandel und der Litteratur und unterbindet ihre materiellen Lebensadern. Der Verleger kann dem Schriftsteller kein bedeutendes Honorar zahlen, wenn er den Absatz des Werkes nur nach der Zahl der deutschen Leihbibliotheken berechnen darf. Der Autor aber sieht sich um die Ehre betrogen, in den Privatbibliotheken zu glänzen, sich gleichsam einer persönlichen Neigung zu erfreuen, und kann im äußeren Besitz nicht die Bürgschaft finden, daß er auch geistig dem Besitzer zu eigen gehört.

Wohl ist auch diese Regel nicht ohne Ausnahme! Nicht nur haben die großen Gutzkowschen Kulturgemälde ein ansehnliches Publikum gefunden — Auerbachs Werke erscheinen in einer Stereotypausgabe, und auch die Romane einer Louise Mühlbach erfreuen sich eines großen Absatzes. Hatte schon Gustav Freytags „Soll und Haben“ eine bedeutende Zahl von Auflagen erlebt, so war der Absatz der „Ahnen“ geradezu ein buchhändlerisches Ereignis und nur der Absatz der ägyptischen Romane von Ebers kam ihm nahe. Mit Bezug auf diese letzten Werke läßt sich die bestimmt ausgeprägte Vorliebe des Publikums für die realistische und archäologische Richtung nicht verkennen. „Soll und Haben“ schmeichelt außerdem den Vorzügen eines Standes, der dieser poetischen Verherrlichung so ungewohnt war, daß er, von ihr überrascht, dies poetische Palladium mit klingendem Spiel an seine Hausaltäre trug; Auerbachs „Dorfgeschichten“ sind eine Sache der Mode geworden, so wenig der Bauer sie liest, da jedes Dorf seine eigenen Geschichten hat. Die Prosa-Epopöen der Mühlbach verdankten ihren Erfolg einem anderen praktischen Zuge unserer Zeit, für den sich kein besseres Motto finden läßt, als das Horazische: utile cum dulci. Man will sich in seinen Mußestunden zerstreuen, unterhalten, die Phantasie anregen und beschäftigen; doch man will zugleich auch lernen, sich bilden, seine Kenntnisse vermehren. Das Studium größerer Geschichtswerke verlangt eine geistige Anspannung, welche man den Erholungsstunden nicht

zuzumuten pflegt. Wie bequem daher, in romanhafter Fassung mit besonderer Betonung des Pikanten und Amüsanten die Quintessenz des welthistorischen Inhalts zu genießen und während dieser leichten und angenehmen Beschäftigung der Phantasie gleichzeitig aus zahlreichen Noten die Beruhigung zu schöpfen, daß man sich dabei auf echt historischer Grundlage bewegt, und daß die Verfasserin uns die Arbeit erspart, eine Reihe von Memoiren durchzustudieren. Ob man diese oder jene Unrichtigkeit und phantasievolle Korrektur der Geschichte dabei mit in den Kauf nimmt — darauf kann es ja bei dem geistigen Halbschlummer nicht ankommen, in welchem man sich dem Genusse dieser interessanten Mischgattung hingiebt. Gegenüber Walter Scotts historischen Romanen und ihrer künstlerischen Ganzheit kann man diese Wiedergeburt der Feßler-Meissnerschen Verarbeitung der Geschichte nur eine romanhafte Historie nennen. Der archäologische Roman aber gehört zu den Moden des Tages und muß in einer Zeit, in der die Ausgrabungen in allen Salons besprochen werden, in einer Zeit, welche fast wie eine zweite Renaissanceepoche gemahnt, seines Erfolges sicher sein.

Der Kreis der litterarischen Teilnahme hat sich indes nach allen Seiten hin erweitert. Die illustrierten Unterhaltungsblätter gewannen von Jahr zu Jahr ein wachsendes Publikum; einem derselben, der von Ernst Keil herausgegebenen „Gartenlaube“, gelang es durch taktvolle Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der mittleren Durchschnittsbildung und durch Wahrung vielseitiger Interessen ihren Leserkreis fast auf 400000 Abonnenten auszudehnen, eine bisher in der Geschichte des deutschen Schrifttums unerhörte Thatsache. In gleicher Weise sorgten die Encyklopädien, deren Umfang und Zahl von Jahr zu Jahr zunahm, für Verbreitung allgemeiner Bildung und der Kenntnisse aus den verschiedensten Kreisen des Wissens. Das Hauptverdienst nach dieser Seite hin fiel der Verlagsbuchhandlung von Brockhaus in Leipzig zu, welche zahlreiche encyklopädische Werke herausgab, von denen das gegenwärtig in zwölfter Auflage erschienene „Konversationslexikon“ wohl das noch immer unübertroffene Vorbild ähnlicher, jetzt zahlreich erscheinender und zum Teil sehr erfolgreicher Unternehmungen ist, von Auflage zu Auflage mit der Zeit fortschreitend, ausgezeichnet besonders in den geschichtlichen und biographischen Darstellungen und ein unentbehrliches Handbuch nicht bloß für Laien, sondern für Gelehrte selbst, die jetzt bei der Teilung der wissenschaftlichen Arbeit für alle, nicht zu ihrem speziellen Fach gehörigen Kenntnisse zum Teil auf einen solchen stets bereiten Ratgeber angewiesen sind. Die „Encyklopädie von Ersch und Gruber“, welche in demselben Ver-

lag erscheint, ein Werk, dessen Weiterführung und Vollendung jetzt in Aussicht genommen ist, kann man als eine Sammlung wertvoller wissenschaftlicher Werke bezeichnen.

Wir sehen, wie der Geschmack des Publikums, geteilt zwischen gedankenloser Blumenlyrik, halbpoetischer Genremalerei, musivischen Memoirenromanen und archäologischen Romanstudien, den Bestrebungen entfremdet schien, welche nach idealen Zielen ringen. Der Rückschlag gegen die politische Aufregung des vorigen Jahrzehnts hatte eine vollständige Gleichgültigkeit gegen Dichtungen hervorgerufen, welche ihren Stoff aus den Kreisen des öffentlichen Lebens und der Zeitgeschichte nehmen; eine Lyrik von männlichem Charakter fand nur ein geringes Publikum; den Adel der Form zu würdigen fehlte der Ernst des ästhetischen Sinnes; gedankenvolle Vertiefung war mißliebig, wie überhaupt das Interesse an der Litteratur gegen andere Interessen zurückgetreten schien. Die realistische Genremalerei geht im wesentlichen aus derselben schönseligen Grundstimmung hervor, auf deren Boden die Blumenlyrik so üppig gedeiht. Denn die ausschließliche Pflege des Details, die liebevolle Vertiefung in das einzelne Objekt beschäftigt nur diejenigen Gemüter, welche sich aus dem Wogenschlage der Geschichte auf irgend eine stille Insel geflüchtet haben. Ein Robinson wird gewiß, wenn man ihm einen Pinsel und Palette giebt, zum Genremaler werden und uns alle seine Gerätschaften auf das treueste abkonterfeien. Dennoch sind diese Schwankungen in der Stimmung einzelner Jahrzehnte ohne tiefere Bedeutung für die Gesamtentwickelung der Litteratur. Ein einziger Ruck des Weltgeistes wirft alle diese Nipptische über den Haufen, auf denen eine seichte Belletristik ihre sieben Sächelchen aufgestellt hat. Die große Epoche deutscher Wiedergeburt, in welche wir mit dem Jahre 1866 eingetreten sind, bezeichnet einen Wendepunkt auch in unserer Litteratur, wenngleich erst allmählich der Umschwung des geistigen Lebens zu Tage treten wird. Schon hat der deutsch-französische Krieg eine ernste patriotische Lyrik gezeitigt, welche wiederum die Begeisterung des Publikums gewann und auch die Männer für die Lyrik von neuem empfänglich machte. Wenn sich der große Wogenschwall des dabei aufgewühlten Dilettantismus verlaufen haben wird, so werden dem Schatz unserer Litteratur einige lyrische Perlen als dauernde Bereicherung zurückbleiben.

Auffallend bleibt indes die Thatsache, daß das litterarische Franzosentum in Deutschland, trotz des Tages von Sedan und der Eroberung von Paris, noch immer seine Herrschaft behauptet; dies ist um so bedenklicher, als nicht einmal die hervorragendsten Geister der französischen Nation

solchen Einfluß üben, sondern eine Generation von untergeordneter und zweifelhafter Begabung, welche, was ihr an genialer Ursprünglichkeit fehlte, durch zweideutige Hülfsmittel zu ersetzen suchte. Ein Teil unserer Musen erschien mit der pariser Schminke, und auch die litterarischen Schminktöpfe des Feuilletons für die genialen Physiognomien der deutschen Jules Janins wurden aus Paris bezogen.

Das Feuilleton ist im Grunde eine französische Erfindung. Die Leichtigkeit, die Grazie des französischen Geistes gehört dazu, um diese schaumperlenden, eleganten Nichtigkeiten unter dem Strich mit Wirkung zu kredenzen. Seit dem Vorgang Jules Janins ist die Kunst dieser geistigen Glasbläsereien und eleganten Nipptischfabrikationen in Paris heimisch; das Allerunbedeutendste wird durch die graziöse witzige Einkleidung mit einer gewissen Wichtigkeit ausgestattet, und das Bedeutendste wird an einer Seite gefaßt, die dem leichtgeschürzten und spielerischen Feuilleton bequem ist.

Das deutsche Feuilleton hat sich in einigen angesehenen Zeitschriften einen ernstern Charakter gewahrt und enthält oft wertvolle, auf weite Kreise berechnete Essays. Doch das krampfhafte Bestreben, den Pariser Feuilletonisten, namentlich denen der „Indépendance belge“ nachzueifern, die gleichgültigsten Tagesbegebnisse mit besonderer Grazie zu feuilletonistischer Bedeutung aufzudonnern, hat zu vielen schwächlichen, witzhaschenden Versuchen geführt, da den Deutschen das Talent zu jener zierlich feinen Schnitzarbeit fehlt, in der einmal die Franzosen Meister sind. Die deutsche Causerie hat immer, den pariser Vorbildern gegenüber, etwas Plumpes behalten; der sachliche Tic schlägt in Deutschland stets durch, während der französische chic des Feuilletons gerade darin besteht, jede sachliche Bedeutung zu unterschlagen und jongleurartig die schwersten Objekte auf der Nasenspitze zu balancieren.

Dagegen hat das deutsche Feuilleton von dem französischen sich die Vorliebe für das Persönliche, für den Klatsch angeeignet, der ja schon an und für sich einen pikanten Beigeschmack hat. Der Salonklatsch, nicht bloß in Bezug auf Toiletten, sondern auch auf Abenteuer der höheren Kreise und der Grenzdistrikte der Demi-Monde, wird zwar in Deutschland noch immer mit einer gewissen Vorsicht gepflegt; dafür ist der litterarische und Theaterklatsch desto mehr ins Kraut geschossen und hat eine pasquillartige Wendung genommen.

Hier aber ist der Punkt, wo das Franzosentum durch seine Schleppenträger in Deutschland gefälscht wird, wo in dem Feuilleton ein in Paris ganz unbekanntes Element zum Durchbruch kommt. Dem Pasquill des

Feuilletons sind dort die gesellschaftlichen Kreise bis zu ihren Spitzen ausgesetzt; aber vor der Litteratur hat das Feuilleton stets Respekt. Bedeutende Talente, die etwas geleistet haben, werden stets mit Wärme, mit Begeisterung anerkannt; auch die scharfe Kritik der vornehmen Revuen wahrt diesen Talenten erst ihre unveräußerlichen Reservatrechte, ehe sie das anatomische Messer an eine einzelne Schöpfung legt. Den Mitstrebenden aber, den jüngeren Kräften, welche schüchtern nach dem ersten Lorbeerkranz streben, kommt das Feuilleton mit freundlichster Haltung und Empfehlung entgegen. Das kritische Feuilleton der Pariser Blätter ist im höchsten Maße rücksichtsvoll.

Dadurch steht es im schärfsten Gegensatze zur neuen deutschen Feuilletonkritik, welche das Prinzip der Rücksichtslosigkeit auf ihre Fahnen geschrieben hat, ein ebenso bequemes wie verwerfliches Prinzip, welches in Deutschland indes seit langer Zeit in der Luft liegt. Die göttliche Frechheit der Schlegel, die göttliche Grobheit Börnes haben die Form mit diesen „Rücksichtslosigkeiten" gemein, aber sie standen auf prinzipiellem Boden und hatten eine große philosophische und politische Schwere; die neuen „Rücksichtslosigkeiten" sind prinziplos, aber sie borgen von dem französischen Feuilleton die leichte Form.

Daß es uns aber an Autoren nicht fehlt, welche, unbeirrt von den Schwankungen der Mode, von der Gleichgültigkeit des Publikums, von den Anfechtungen einer einflußreichen Tageskritik, jene Wege der Poesie wandeln, auf denen die Dichter aller Zeiten groß geworden und welche das Ideal, das sie im Busen tragen, mit größerer oder geringerer Schöpfermacht ins Leben zu rufen suchen: das bürgt uns dafür, daß der fortgehende Faden unserer litterarischen Entwickelung im Sinne unserer großen Dichter nicht verloren gegangen ist, und daß bei einer Wandlung der Zeitstimmung gerade diese Dichter in den Vordergrund treten werden, welche in der Poesie die Energie des modernen Genius, Geist, Feuer und Leben des Gedankens und das Streben nach künstlerischer Formvollendung, mit einem Wort, den Idealismus vertreten.

Die Schriftsteller, welche heutzutage den litterarischen Markt beherrschen, erfreuen sich freilich nicht jener Bewunderung, durch welche ein Goethe, Schiller und Jean Paul ausgezeichnet wurde; kein Enthusiasmus drängt sich zu ihnen; kein schüchternes Anstaunen ihrer Größe wiegt sie in olympische Träume; sie müssen sich zum Teil mit jener Anerkennung trösten, welche dem Schwager des Dichterfürsten für seinen Rinaldo Rinaldini zu teil wurde. Auch dies Werk erlebte zahlreiche Auflagen und

Uebersetzungen in alle lebenden Sprachen, aber der Dichter wurde über seinem Werke vergessen.

Trotz dieses Mangels an Begeisterung für unsere Schriftsteller hat sich die Lage derselben im ganzen wesentlich verbessert. Je mehr sich unsere öffentlichen Zustände denen Englands nähern, desto mehr wird auch die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller einer freieren Weltbildung entsprechen. Die namhaften Schriftsteller Englands und Frankreichs werden zu den Notabilitäten der Nation gerechnet und haben in der Gesellschaft den Rang ihrer Werke. Und in der That, wer einen so bedeutenden geistigen Einfluß ausübt, wie ein anerkannter Dichter und Schriftsteller, der das Gepräge seines Geistes dem ganzen Volke aufzudrücken vermag, der steht wohl in einer Linie mit den ersten Staatsmännern und Generalen, und wenn ihn das Konversationslexikon bei Lebzeiten und später die Geschichte in diese Linie stellt, so braucht sich die Gesellschaft nicht zu schämen, diese Wechsel auf die Zukunft schon jetzt zu acceptieren. Napoleon erklärte, er würde Corneille zum Fürsten gemacht haben, wenn er zu seiner Zeit gelebt hätte — und in der That wirkt ein Dichter von dieser tragischen Energie auf den Heroismus eines Volkes ebenso bedeutend, wie das Vorbild großer Generale. Bei allen Nationen, bei denen sich die gesellschaftliche Bildung von kleinlichen Vorurteilen befreit hat, wird das Mißverhältnis, welches in Deutschland lange Zeit zwischen dem großen Wirkungskreise, dem Ruf und Ruhm eines Autors und seiner äußern Stellung bestand, nicht stattfinden. Freilich, im einzelnen Fall läßt es sich nicht immer ausgleichen. Nur dem anerkannten Talent wird solche Auszeichnung zu teil, während an dem im Dunkel ringenden Genius die Mitwelt achtlos vorübergeht.

In Deutschland fand das Schrifttum an und für sich lange so wenig Anerkennung, daß die Schriftsteller nur nach ihrem sonstigen Rang und Amt beurteilt wurden. Kotzebues armer Poet in der Dachstube, das war ungefähr das Bild, welches sich die große Menge von einem Dichter machte. An Vagabonden, wie Günther und Lenz, hat es freilich zu keiner Zeit unter ihnen gefehlt, doch auch nicht an Ministern und Diplomaten, wie Goethe und Kotzebue. Freilich darf man auch die Zeitgenossen unserer klassischen Dichter nicht von dem Verdacht freisprechen, an den Minister Goethe einen andern Maßstab angelegt zu haben, als an den Hofrat Schiller, und die Gleichstellung beider, deren sich jetzt Rietschel in seiner Dioskurengruppe vor dem Theater zu Weimar schuldig gemacht, würde vielen Mitlebenden als ein Verstoß gegen die Rangliste erschienen sein.

Nach der Zeit der Hof- und Legationsräte, zu denen außer Schiller,

Jean Paul und Tieck auch Mahlmann, Kind u. a. zählten, kam mit dem Jahre 1830 eine Epoche, welche bis 1850 währte, und in welcher das Litteratentum, wie zum Teil selbst das Professorentum, politisch verdächtig und polizeilicher Verfolgung ausgesetzt war. Die Bundestagsbeschlüsse gegen das junge Deutschland und seine Schriften verhängten eine Art von Reichsacht gegen „Litteraten", während bei Gelegenheit des Hannoverschen Verfassungsstreites Professoren von Ruf ihres Amtes entsetzt wurden. Laubes Gefangenschaft in der Hausvogtei, Gutzkows Haft in Mannheim, Herweghs Grenzverweisung unter Gendarmerie-Eskorte, die Verbote politischer Gedichte, auf welche gefahndet wurde, die Amtsentsetzung Hoffmanns von Fallersleben, Freiligraths Flucht, Kinkels und Herweghs Beteiligung am badischen Aufstande, die Stellung Moritz Hartmanns auf der äußersten Linken des Frankfurter Parlaments und seine Flucht aus Wien, Arndts und Uhlands liberale Ketzereien: Alles das schien über die Litteratur eine Atmosphäre von bedenklicher politischer Infektion auszubreiten und machte die Litteraten zu einer Jagdbeute der Polizei. Amtsentsetzungen, Verweisungen, Aufenthaltsverweigerungen waren an der Tagesordnung. Während die Regierung in dem Litteraten nur einen Vagabonden erblickte, feierte das Bürgertum politische Tendenzdichter mit Zweckessen und Huldigungen jeder Art; und so entwickelte sich gerade unter dem Druck der Verfolgung die Anerkennung eines freien Schriftstellertums von seiten der Nation.

Kaum war jene unerquickliche Epoche vorübergegangen, kaum beeilten sich die Höfe und Regierungen selbst, durch Anerkennung moderner Schriftsteller die Mißgriffe der Polizei wieder gut zu machen und sich mit der Stimmung der Nation in Einklang zu versetzen: da trat die Presse als Anklägerin des abstrakten „Litteratentums" auf. Merkwürdigerweise waren es nur in der Tagespresse thätige Journalisten, welche diese Anklage formulierten. Ein „Litterat" erschien auf einmal als eine Art von gesellschaftlichen Parasiten, als höherer Kommis des Buchhändlers, der seine Werke verlegte oder seine Feder beschäftigte; seine Lebensstellung wurde als eine zweideutige charakterisiert und die eitle Selbstbespiegelung der Poeten als mißliche Ausgeburt dieser angemaßten Selbstherrlichkeit verspottet. Der Gesichtspunkt der Nützlichkeit wurde in einseitiger Auffassung vorangestellt; da mußte der Poet allerdings hinter dem Kommis und dem Auflader zurückstehn. Bei dieser Kriegserklärung gegen die abstrakten Litteraten vergaß man, daß die Größen vergangener Epochen ganz in diese Kategorie paßten, daß nicht nur Jean Paul und Tieck „abstrakte Litteraten" waren, sondern auch Schiller, der zwar eine Zeit lang die Württembergischen

Grenadiere mit Ipecacuanha behandelt und ein Jahr lang den Jenenser Studenten geschichtliche Vorträge gehalten hatte, aber seine Thätigkeit als Regiments-Medikus und als Professor doch nur als kurze Episoden seines Litteratenlebens betrachten konnte; man vergaß, daß Graf Platen in klassischen Trochäen es ausgesprochen:

> Keiner gehe, wenn er einen Lorber tragen will davon,
> Morgens zur Kanzlei mit Akten, Abends auf den Helikon.
> Dem ergiebt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergiebt,
> Der die Freiheit heißer, als er Not und Hunger fürchtet, liebt!

Und es ist nicht abzusehn, warum die Dichtkunst nicht wie jede andere Kunst ein Leben allein sollte ausfüllen können, wenn auch die Grenze des Dilettantismus hier näher gerückt ist, als bei vielen andern Künsten. Man wundert sich nicht, daß ein Maler nur Maler, ein Musiker nur Musiker ist; aber ein Dichter soll zugleich Professor, Arzt, Regierungsrat sein, irgend eine bürgerliche Stellung bekleiden, während umgekehrt die Amtsgenossen mit mißtrauischen Blicken auf einen Kollegen sehen, welcher neben seinem Amte den Musen huldigt. Die Dichtkunst, nimmt man an, bedarf nicht der akademischen Vorstudien, wie etwa die Malerei, und die Amtsferien genügen für den Poeten, um alljährlich ein Bändchen Gedichte oder ein Trauerspiel ins Leben zu rufen und so in der langen Zeit eines Menschenlebens gesammelte Werke von imponierender Bändezahl zu produzieren. Gewiß — wenn der Kopf eines Poeten wäre, wie der leere Hut eines Taschenspielers, der nach Belieben bald ein Bündel Akten, bald ein Bändchen Gedichte aus demselben hervorschüttelt! Die alten Poetiken in Vers und Prosa enthalten eine ausführliche Pädagogik für Dichter und Rezepte in Bezug auf die Studien, die sie zu ihrer Ausbildung zu machen haben. Wie pedantisch auch diese Vorschriften sein mögen — so viel steht fest, daß ein Dichter, dem sein Talent diesen Beruf anweist, nicht geringere Studien zu machen hat, als jeder andere Künstler, und wenn die Technik seiner Kunst auch eine leichtere Aneignung gestattet, so verlangt dafür ihr reicher geistiger Inhalt desto umfassendere Kenntnisse. Man wird als Dichter nicht, wie die Heiden nach Herwegh, „vom Spazierengehen und von der Luft gescheut;“ ein paar aufgelesene Stimmungen und Empfindungen machen nicht den Poeten. Der Dichter soll auf der Höhe seiner Zeit stehn, alle ihre Bildungselemente in sich aufgenommen haben! Welche vielseitigen Studien setzt dies voraus! Litteraturgeschichte und Aesthetik, die gleichsam zum engeren Fachwissen des Dichters gehören, füllen ja allein das Leben mancher Professoren aus! Hierzu kommt als Hauptstoffquelle der Dichtkunst die Geschichte; ohne Kenntnis der philosophischen Systeme

kann der Poet die geistige Entwickelung des Jahrhunderts nicht begreifen; ohne Kenntnis der Naturwissenschaften fehlt ihm die lebendige Anschauung der äußern Welt, die Wahrheit in ihrer Schilderung, in der Darstellung ihres innern Zusammenhangs; er macht Verstöße, die ihm jeder Realschüler nachweist; und ein Dichter der realistischen Schule muß außerdem ganz genau wissen, wie die Schiefern festgenagelt, wie das Leder gegerbt und der Wollhandel betrieben wird.

„Wollt ihr etwas Großes leisten, setzet Euer Leben dran!“ ruft Platen den Dichtern zu, und in der That, ein Dichter, dem es Ernst ist mit seinem Wissen, der sein Leben daran setzt, wird keine Zeit zu einem anderen Berufe übrig behalten. Dichten kann er freilich in den Ferien; aber sich zum Dichter bilden, dazu gehört die Arbeit eines Lebens. Leider sind nun die meisten Dichter nicht in der glücklichen Lage, dem Ideal einer harmonischen Ausbildung nachleben zu können. Sie werden daher oft, wenn sie die Staatskarriere zu Gunsten freier dichterischer Entwickelung aufgegeben haben, durch die Verhältnisse gezwungen werden, ihr täglich Brot sich als Journalisten, Korrespondenten u. s. f. zu erschreiben, und so ehrenwert und einflußreich dieser Beruf, so sehr er gegen die Anklagen einer vornehm sich dünkenden Litteratur in Schutz zu nehmen ist, so hat der Poet, der sich ihm ergeben muß, doch damit nur die Scylla mit der Charybdis vertauscht, indem ihm diese zugleich an seinem Talent zehrende, seine Produktionskraft erschöpfende Thätigkeit ebensowenig wie ein Staatsamt die Muße zu geistiger Vertiefung und Durchbildung gönnt. Und doch ist diese unumgänglich, und der alte Satz: poëta nascitur, orator fit, nach welchem ein Dichter sich, wie ein Edelmann, um das zu sein, was er ist, nur die Mühe zu geben braucht, geboren zu werden, erscheint als vollkommen veraltet und nur ein Steckenpferd der Dilettanten, die sich für Dichter halten!

Unsere meisten Dichter und Schriftsteller haben wohl die Universität besucht und einen regelmäßigen Schulkursus durchgemacht. Nur wenige Autodidakten wie Leopold Schefer, Scherenberg, Bogumil Goltz, Brachvogel, die dem Kaufmannstand Angehörigen wie Hackländer und die Poeten des Wupperthales, Emil Rittershaus, Karl Siebel, Röber, Männer des Theaters wie Holtei, machen hiervon eine Ausnahme. Volksdichter von Ruf giebt es nicht — selbst solche, welche in volkstümlichen Dialekten dichten, wie Hebel, Claus Groth, gehören dem gelehrten Stande an, und unsere Dorfgeschichtenschreiber übersetzen gleichzeitig den Spinoza. Die meisten deutschen Autoren der Neuzeit sind bürgerlicher Herkunft; einzelne wie Hebbel und Auerbach haben sich aus bäuerlichen

Verhältnissen emporgearbeitet; Gutzkows Vater war ein Subalterner des Berliner Kriegsministeriums. Andere waren die Söhne von Lehrern und Predigern, wie Lessing, Bürger, Herder, Jean Paul, Wieland, oder von Offizieren, wie Schiller. Die Beteiligung der Aristokratie an unserer Poesie und Litteratur ist in diesem Jahrhundert keine geringe zu nennen. Vorwiegend zeigt sich in ihren Schriften der Sinn für eine gewählte und geschmackvolle Form, womit die entschiedene Vorliebe für die Lyrik zusammenhängt. Graf Platen, Freiherr von Zedlitz, Graf von Auersperg (Anastasius Grün), Niembsch von Strehlenau (Nicolaus Lenau) bezeichnen einen Höhepunkt der modernen Lyrik, zugleich in einer freisinnigen, dem Absolutismus feindlichen Richtung. Ihnen schließen sich in Bezug auf lyrische Formgrazie Graf Strachwitz, Graf Alexander von Württemberg und Georg von Hauenschild (Max Waldau) an. Charakteristisch und originell dichtete Annette von Droste-Hülshoff. Von Gaudy, von Sallet waren preußische Offiziere von frondierender Richtung. Auf die Bühne brachte neuerdings den muntern Offizierston und frischen Humor mit ausnehmendem Glück Gustav von Moser. Zahlreich sind die aristokratischen Namen in der romantischen Schule vertreten. Hardenberg (Novalis), Arnim, Fouqué, Eichendorff gehörten diesem Stande an, in welchem der Sinn für mittelalterliche Ritterlichkeit von hause aus lebendig ist, ebenso die pseudoromantischen Dichter Graf von Loeben, Arthur von Nordstern, und neuerdings die Poeten der „Argo,“ Bernhard von Lepel und Hugo von Blomberg, die Dichter Hugo von Merheimb und Stephan von Millenkowics (Milow). Auch unter den Lyrikern der Befreiungskriege finden wir adelige Namen, von Schenkendorf, von Stägemann. Natürlich mußte in neuester Zeit der Salon, in welchem der Adel vor allem heimisch ist, auch in seinen Reihen die hervorragenden litterarischen Vertreter finden. Geistvolle Touristen wie Fürst Pückler, elegante Novellisten und Märchendichter wie Alexander von Sternberg, Romanschriftstellerinnen wie Gräfin Hahn-Hahn und Frau von Paalzow, Ida von Düringsfeld, schreiben für den Salon, während für die Bühne Graf Soden, Graf Münch von Bellinghausen (Halm), Freiherr von Auffenberg, Freiherr von Schenck, Gustav zu Putlitz, Gustav von Meyern u. a. thätig waren. Noch erwähnen wir die Gräfinnen Franziska und Josephine von Schwerin, den Fürsten Otto Lynar, den Grafen Franz Pocci, den Reichsgrafen Moritz zu Bentheim-Tecklenburg, Conrad von Prittwitz-Gaffron u. a. Auch die regierenden Fürstenhäuser blieben der Dichtkunst nicht fern. Wir brauchen bloß an König Ludwig

von Baiern, einen nach Taciteischer Originalität strebenden Lyriker von edler Gesinnung und gezwungener Form, an König Johann von Sachsen, der unter dem Namen Philalethes Dantes „divina comedia" trefflich übersetzte, an die Schauspieldichterin Prinzessin Amalie von Sachsen zu erinnern.

Alle diese Schriftsteller haben, mit wenigen Ausnahmen, ihren Werken das Gepräge einer edlen, klaren Form zu geben gesucht, indem die feinere gesellschaftliche Erziehung und Bildung, der frühgeweckte Sinn für angenehme äußere Repräsentation von selbst auch eine Klärung des künstlerischen Geschmackes mit sich bringen. Die chevalereske Gesinnung ist ebensowenig zu verkennen: nur Platen grub oft in seine marmornen Verstafeln Epigramme, in denen ein hämischer Spott vorwiegt, und bei Sallet findet sich der bürgerliche Rigorismus einer philosophischen Sittlichkeit, welche gegen anders Denkende herb und verbittert ist. An das Frivole, welches die Aristokratie des vorigen Jahrhunderts charakterisiert, streifen Sternberg und Fürst Pückler, während Lenau, der Repräsentant moderner Zerrissenheit, diese mit allem Zauber einer graziösen lyrischen Form bekleidete. An eigentlichen Sturm- und Drangtalenten von wüst aufstürmender Genialität, voll Schöpferkraft, in gährender unreifer Form fehlt es gänzlich unter den Aristokraten, die sich meistens in gesicherten und angenehmen Lebensverhältnissen bewegen. In der That scheint es, als ob die Unruhe und vulkanische Zerklüftung der Form, wie in den ersten Werken von Schiller, wie bei Grabbe u. a. mit der Unruhe und Unbehaglichkeit der äußeren Existenz zusammenhänge.

Auffallend bleibt es, daß die neue feudale Partei, deren Organ die Kreuzzeitung ist, und welche in der Presse mit so vieler Kühnheit und mit so vielem Geiste das einseitige Adelsprinzip vertritt, keinen namhaften Dichter aufzuweisen hat, der für ihre Sache mit poetischen Fehdebriefen kämpft. Nur bei Strachwitz, der aber vor dem Erscheinen der Kreuzzeitung bereits verstorben, finden sich einzelne Anklänge an diese Richtung, ebenso bei Prittwitz und dem Grafen Alexander von Württemberg. Oskar von Redwitz trat auf als Vorkämpfer der ultramontanen Partei und huldigt in seinem Roman und in seinen neuesten Gedichten einem burschenschaftlichen Liberalismus, und Viktor von Strauß, der am meisten von allen im neupreußischen Sinne thätig ist, hat eine zu große Vorliebe für die Erbsünde und andere dogmatische Lehrsätze, um der Politik des Tages zu dienen.

Während die Aristokratie in die Litteratur die gefälligen Formen des Salons übertrug, brachte das Judentum in dieselben seinen zersetzenden

Witz und Scharfsinn und seinen heißblütigen Emanzipationsdrang. Zur Zeit der Julirevolution, zur Zeit der Heineschen Reisebilder, der Börneschen Theaterkritiken und politischen Mahn- und Drohschriften, der Saphirschen Humoresken kulminierte sein Gestirn in unserer Litteratur, doch es war vorzugsweise die schneidende Demantschärfe, der funkelnde Demantglanz dieser Begabungen, welche Aufsehn erregten. Das künstlerische Organisationstalent fehlte allen diesen Autoren; sie schufen kein Drama, keinen Roman, kein objektives Werk von innerem Zusammenhang, nur Aufsätze, Fragmente, Skizzen, und selbst die meisten Heineschen Lieder brachten ihre pikante Wirkung durch einen kecken Riß in ihrem künstlerischen Organismus hervor. Das Vollblut der Emanzipationslust pulsierte dann in Karl Becks altbiblisch-psalmodierenden Liedern. Man konnte zweifelhaft sein, ob dieser fragmentarische Charakter der jüdischen Produktion durch die ganze damalige Zeitstimmung bedingt werde, oder auf einer Eigentümlichkeit des Volksstammes beruhe, dem seine eigene Geschichte einen tendenziösen Zug aufgeprägt. Der Blick auf verwandte Künste, auf die Malerei und Musik, zeigte hervortretende produktive Begabungen, wie Bendemann, Mendelssohn, Meyerbeer — sollte die Dichtkunst als Kunst sich spröder gegen den jüdischen Stammcharakter verhalten? Auerbachs größere Dorfgeschichten trugen allerdings den Stempel der Objektivität, es sind Gemälde der niederländischen Schule mit spinozistischen Unterschriften. Doch weht in Auerbachs Werken, wie in den Romanen der Fanny Lewald, kein wahrhaft poetischer Hauch; es überwiegt die verstandesscharfe Auffassung der Lebensbeziehungen und der äußern Dinge. Wenn es schon früher dem Bruder Meyerbeers, Michael Beer, nicht gelang, als Dramatiker eine größere Bedeutung zu erringen: so hat auch Mosenthal selbst in seinen erfolgreichsten Dramen die Hauptwirkungen durch glückliche Tableaus und ihre mosaikartige Aneinanderreihung erzielt. Bei jüngeren jüdischen Dramatikern, Ring, Hersch u. a. bemerken wir scenische Gewandtheit und das Streben, durch derb stoffartige Mittel auf die Menge zu wirken, oder wie bei Wolfsohn einen vorwiegenden genrebildlichen Zug. Neuerdings haben Autoren jüdischer Herkunft L'Arronge, der Sohn eines betriebsamen Theaterdirektors, Paul Lindau, der Sohn eines Litteraten von jüdischer Abkunft und einer christlichen Predigerstochter, Hugo Bürger, welcher den Namen Lubliner führt und kaufmännischen Kreisen angehörte, auf der Bühne durch große theatralische Routine, feine Aufspürung der auf das deutsche Publikum wirkenden Momente und eine mehr oder weniger witzige Ader sich zu Beherrschern des Tagesrepertoires gemacht. Unter den Novellisten bewegt sich Leopold Kompert in feinsinniger Genremalerei

des jüdischen Volkslebens, während August Frankl in der Lyrik orientalisches Kolorit entfaltete. Wir erwähnen noch Herloßsohn, Ludwig Wihl, als Improvisatoren Langenschwarz und O. L. B. Wolff, als Encyklopädisten und stoffreichen Romanschriftsteller Eduard Maria Oettinger, als politisch-tendenziösen Humoristen Ludwig Walesrode.

Das „Witzblatt" und die Berliner Volksposse mit ihren Couplets sind ein Haupttummelplatz jüdischer Talente, welche hier ihre ganze originelle Schärfe an den Tag legen können. Die Feuilletons der großen Zeitungen in den Hauptstädten sind fast ganz in den Händen der Juden: eine dem deutschen Idealismus feindliche Richtung, sowie der Zusammenhalt des semitischen Schriftstellertums ist hier unverkennbar, trotz glänzender Ausnahmen: so wandte sich auch die neuerdings auftretende, meist sehr gehässige antisemitische Richtung gegen das Judentum in der Presse und seine tonangebende Macht. Wenn im ganzen den jüdischen Dichtwerken Ruhe, künstlerische Harmonie und plastische Rundung fehlt, während die jüdischen Komponisten und Maler Kunstwerke von großer Bedeutung und Vollendung geschaffen, so liegt der Grund hiervon wohl darin, daß die Dichtkunst den Eigentümlichkeiten des Stamm- und Nationalgeistes, seinen angeborenen Tendenzen einen größern Spielraum gewährt. Hierbei aber werden die Schärfen des jüdischen Geistes meistens in einer die künstlerische Klarheit zersetzenden Weise zum Vorschein kommen.

Betrachten wir unsere Litteratur jetzt in Hinsicht der Beteiligung der einzelnen deutschen Volksstämme: so vermissen wir vor allem einen bedeutsamen Mittelpunkt und finden eine lokale und provinzielle Zersplitterung vor, welche indes nur in den wenigsten Fällen auf die Physiognomie der litterarischen Richtungen einwirkt oder bestimmte Dichterschulen schafft. Außer der schwäbischen und österreichischen Lyrik können wir keine Dichtergruppen nach landschaftlichen Motiven sondern. Oesterreich, in unserer klassischen Zeit nur durch einen Blumauer und Collin vertreten, hat in unserer nachklassischen einige Namen von größerer oder geringerer Bedeutung in die Wagschale zu legen, die Lyriker Zedlitz, Grün, Lenau, Stephan, Milow, Wurzbach, die Dramatiker Grillparzer und Halm, Mosenthal, Weilen und Marr. Rechnen wir dazu den Deutschungar Karl Beck, die Böhmen Hartmann und Meißner, den Galizier von Sacher-Masoch, so erhalten wir ein bedeutendes Kontingent, welches der österreichische Kaiserstaat zu den Fahnen der modernen Dichtkunst und besonders der politischen Lyrik gestellt hat. Doch die Mehrzahl dieser Dichter sind Aristokraten von allgemeiner Weltbildung, einige Juden, denen der kosmopolitische Zug angeboren ist. Es dürfte schwer sein, den

Zusammenhang ihrer Schöpfungen mit dem österreichischen Nationalcharakter nachzuweisen. Nur die Sehnsucht, die aus der Zwingburg des Absolutismus und aus seinem „Schutte" hinausstrebt, ist diesen Lyrikern gemeinsam. Dramatiker wie Eduard von Bauernfeld pflegen vorzugsweise das feine Salondrama, Johann Ludwig Deinhardstein das Künstlerdrama. Wir erwähnen noch den Odendichter Carl Ziegler, Heinrich von Levitschnigg, die Lyriker Hermann von Hermannsthal, Ritter von Leitner, Ritter von Tschabuschnigg, die Dramatiker Otto Prechtler, Johannes Nordmann und Ferdinand von Saar, den auch als Kritiker feingebildeten Karl von Thaler, die Tyroler Hermann von Gilm und Adolf Pichler. Der österreichische Volkscharakter prägt sich in den Wiener Volksdichtern, einem Vogl und Seidl, einem Raymund, Nestroy, Bäuerle und Castelli aus, in denen die breite und etwas seichte Gemütlichkeit mit der Vorliebe für das derb Stoffartige Hand in Hand geht.

Preußen ist die Wiege vieler namhaften Schriftsteller, welche gegenwärtig die Litteratur beherrschen. Freilich haben die meisten ihr enges Vaterland verlassen und sich in andern deutschen Ländern angesiedelt. Doch es sind die echten Träger des modernen Elements, herangebildet an den preußischen Erziehungsanstalten, die auch in dunkler Zeit nicht den Staat Friedrichs des Großen, den Staat, auf dessen Lehrstühlen Kant, Fichte, Hegel, Schelling und Herbart gewirkt, verleugnen. Geistige Energie ist der Grundzug dieses Staates, durch vorübergehende Schwankungen der Politik wohl zu verdunkeln, aber nicht zu verlöschen, und dieser Grundzug prägt sich auch bei den preußischen Autoren aus. Freilich besteht die Monarchie aus Provinzen, deren Volksstämme wieder eine besondere, in das Charakterbild ihrer Dichter hineinschattende Färbung haben; doch bleibt die innere Einheit geistiger Kraft, kritischer Bildung, frischen Thaten- und Gedankenschwunges überall sichtbar.

Da ist zunächst Berlin im Sande der Mark, der die landschaftliche Lyrik entmutigt, aber den Pinsel des Epikers, wie Willibald Alexis beweist, zu markigen Gemälden anregen kann. Die Metropole der deutschen Kritik, mit ihrem feinen, in das Jahrhundert hinaus lauschenden Gehör und mit dem raschen, schlagfertigen Urteil hinter dem Ereignis, mit ihrer politischen und sozialen Regsamkeit, die Heimat der philosophischen und theologischen Debatte, ist die Vaterstadt Karl Gutzkows, der alle diese Elemente in sich vereinigt, zugleich mit jener Unermüdlichkeit und Zähigkeit, welche die stets wachsende Hauptstadt des Nordens in die Sandwüste gezaubert. Auch der vielseitige, regsame Theodor Mundt war ein

Märker! Da ist Paul Heyse, ein Zögling der blühenden Berliner Philologie und Kunstgeschichte; Eduard Tempeltey, aus gleichen Kreisen hervorgegangen; da ist Scherenberg aus Pommern mit seiner altpreußischen, derbkräftigen Soldatenpoesie, Theodor Fontane, Hugo von Blomberg, die Mitglieder des „Tunnels", in welchem die märkische Poesie lange Jahre sonntäglich gepflegt, oft nach dem Reglement einer etwas veralteten Aesthetik. Während der „Tunnel" konservativ ist, der Zufluchtsort der Geheimerats- und Lieutenantspoesie, aus welcher jeder Hiatus durch gemeinsame Arbeit ausgemerzt, jedes schiefe Bild gerade gerückt wird: war vor dem Jahre 1848 das „Rütli" das Asyl der Bewegungslyrik, der humoristischen Glossen und Arabesken, der kecken Randzeichnungen. Titus Ulrich aus Schlesien, der sich als Dichter und später als gerechter, feinfühliger Kritiker hervorgethan, der einflußreiche Feuilletonist Ernst Kossak, die Gelehrten des „Kladderadatsch", der aus der „Rütlizeitung" hervorging, waren in diesem Kreise heimisch, und der Berliner Witz, welcher in „Tagesblättern" und Bühnenpossen im letzten Jahrzehnt den deutschen Norden beherrschte, feierte dort seine ersten und frischesten Orgien. Als würdiger Repräsentant des alten märkischen Adels ist noch Gustav zu Putlitz zu nennen, der eine große litterarische Beweglichkeit an den Tag legte.

Bei weitem reicher an Dichtern, als die Mark, ist das phantasievolle Schlesien, welches unserer Litteratur zwei tonangebende Dichterschulen geschenkt hat. Der sanguinische, etwas leichtsinnige und leicht erhitzliche Charakter der Schlesier, ihre behagliche Redseligkeit, ihre oft kecke Naivetät geben Elemente her zu einer nicht unvorteilhaften Mischung für dichterische Naturen. Dabei ist die Provinz reich an landschaftlichen Schönheiten, und das Panorama seiner Riesenberge wirkt erfrischend und anregend auf schöpferische Geister. Deshalb herrschte bei den schlesischen Dichtern seit alter Zeit Frische und Reichtum der Phantasie vor, und zur Lebendigkeit des deutschen Südens gesellte sich die Vielseitigkeit der Bildung, die freiere Richtung, der kritische Weltblick, welche dem preußischen Staatsleben eigentümlich sind. In der That ist die Rolle, welche die schlesischen Dichter auch in der neuesten Zeit spielen, eine größere, als man in der Regel anzunehmen geneigt ist. Der eigentliche Vertreter des schlesischen Volksnaturells mit allen seinen Tugenden und Schwächen ist Karl von Holtei, der auch alle seine Romane auf schlesischem Boden spielen läßt und die Typen aus der Provinz treffend zu zeichnen weiß. Auch Max Waldau hat in seinem „Buch der Natur" oberschlesische Zustände, die schlesische Aristokratie und das schlesische Volk, Gustav Freytag in „Soll und

Haben" die Provinz und ihre Hauptstadt in scharfen Lichtbildern abphotographiert. Holteis derbe, Freytags feine Jovialität, Heinrich Laubes keck zugreifende Frische lassen sich eben so auf Nüancen des schlesischen Volkscharakters zurückführen, wie die glühende Ueberschwenglichkeit seiner Lyriker, eines Grafen Strachwitz und Max Waldau, Leopold Schefers und Sallets gedankenreiche Fülle, die dramatische Redseligkeit und Breitspurigkeit eines Ernst Raupach, die erfindungsreiche Phantasie eines Van der Velde und Spindler und die launenhafte romantische Kritik eines Wolfgang Menzel. Pommern ist in unserer modernen Litteratur vor allem durch Robert Prutz vertreten, dessen derbe Frische zufahrende Schlagfertigkeit in Vers und Prosa, dessen behäbige und der Prüderie feindliche Darstellungsweise der robusten Gesundheit seines Volksstammes entsprechen, dann durch den Novellisten Edmund Hoefer, der die Hansestädte der Ostseeküsten trefflich zeichnet. Altpreußen mit seiner schlichten Gediegenheit des Denkens und des Handelns hat in der Litteratur der Gegenwart nur wenig Namen von Bedeutung aufzuweisen — wir erinnern indes an den hervorragenden Dichter Wilhelm Jordan, Ferdinand Gregorovius und Fanny Lewald. Auch die Lyriker Gaudy und Reinick, der vielseitige Otto Friedrich Gruppe und der geniale Albert Dulk sind Ostpreußen von Geburt.

Die westphälische und rheinländische Lyrik fand einen Sammelpunkt in den Düsseldorfer Kunstheften, in denen sie Hand in Hand ging mit der Malerei. Ihr Hauptcharakterzug ist eine gewisse sanguinische Leichtblütigkeit ohne zu große Gedankenschwere, und Wolfgang Müller von Königswinter ihr charakteristischer Vertreter. Nordalbingien stellte in Friedrich Hebbel einen gedankenkräftigen, geistig hochwüchsigen Poeten des alten Dithmarsenstammes, außerdem gehören dem deutschen Norden Adolf Wilbrandt, Wilhelm Jensen und Adolf Strodtmann an, während die Travestadt sich des Frauenlieblings Geibel und die Weserlande sich eines Dingelstedt, Bodenstedt, Hoffmann von Fallersleben u. a. rühmen dürfen. Hamburg ist die Geburtsstadt eines Leberecht Dreves, Cäsar von Lengerke und der beiden Wilibald Wulff. Mecklenburg besaß in Fritz Reuter einen Autor von großem Ruf, der sogar seinen Volksdialekt zu nationalen Ehren brachte. In Franken sind die formgewandtesten Lyriker der Deutschen, Platen und Rückert, heimisch; auch philosophische Dichter mit katholisierender Färbung wie Daumer und poetisch angeflogene Denker wie Feuerbach, neben den Freidenkern auch fanatische Glaubensritter wie Redwitz. Hier finden sich dichterische Naturen, wie Schad in Kitzingen, dessen ausdauerndem

Fleiß es gelang, in einem wertvollen „Musenalmanach“ lange Jahre hindurch fast alle hervorragenden Dichter deutscher Zunge zu vereinigen. Die thüringische Poesie hat etwas Breitspuriges, wir erinnern an Bechstein, Storch u. a. Daß es ihr aber auch an frischer Beweglichkeit nicht fehlt, beweist wohl Kotzebue, der ein echter Sohn Weimars war, während unsere Klassiker nur für Adoptivsöhne der thüringischen Residenzstadt gelten können. Sachsen ist mehr kritisch, als poetisch produktiv. In Leipzig ist indes ein so formgewandter Dichter wie Adolf Böttger und ein so populärer Dramatiker wie Roderich Benedix geboren; auch Julius Mosen, Robert Heller, Adolf Stern, Moritz Horn, Louise Otto, Theodor Apel, Theodor Drobisch, Julius Schanz, Julius Sturm u. a. stammen aus Sachsen. Die protestantische Elbstadt Magdeburg ist die Vaterstadt feinfühliger Philosophen und Dichter, wie Rosenkranz und Kühne, und eines geistig kernhaften, aber poetisch duftlosen Schriftstellers wie Karl Immermann. Der deutsche Süden hat außer den Dichtern der schwäbischen Schule, denen sich spätere Lyriker wie Herwegh, Lingg, Fischer, Viktor Scheffel, Melchior Meyr u. a. anreihen, besonders in Auerbach einen volkstümlichen Vertreter gefunden, während auch die unerschöpfliche Gemütlichkeit der Frau Birch auf ihre schwäbische Heimat hinweist. Die Schweiz aber hat einen Volksschriftsteller wie Jeremias Gotthelf und einen Lyriker wie Gottfried Keller dem deutschen Parnaß zugesendet.

Die Freizügigkeit unserer Poeten gehört seit alten Zeiten zu ihrem guten Recht. Wenige sind ihrem Heimatlande treu geblieben! Bald zog sie die Sympathie mit herrschenden geistigen Richtungen, bald eine Berufung von seiten kunstsinniger Fürsten in diese oder jene Hauptstadt. Berlin läßt jede litterarische Physiognomie von bestimmtem Gepräge in jüngster Zeit vermissen. Die romantische Epoche eines Tieck und Schelling, die moderne, freisinnig-geistreiche eines Humboldt und Varnhagen sind vorübergegangen und haben nur verschiedene litterarische Schichten als Ablagerungen zurückgelassen. Die Salons einer Paalzow und Hahn-Hahn versammeln nicht mehr die Elite der feinen Welt, auch Sternbergs feine Silhouettenschere und rasch auffassender Bleistift ist aus ihnen verschwunden. Paul Heyse hat sich in München niedergelassen. Dafür ging die massenhafteste und erfolgreichste Produktion in Roman und Drama, welche das stoffhungrige Publikum beherrscht, von Berlin aus, und es sind zwei Frauen, Louise Mühlbach und Birch-Pfeiffer, welche Berlin zur Metropole der Leihbibliothek- und Bühnenlitteratur gemacht haben. Daneben geht die Kraftgeistigkeit einer Elise Schmidt, der altpreußische Patrio-

tismus eines Scherenberg, der neupreußische eines Hesekiel, die akademische Lyrik der Argo-Poeten, die geistreiche Kritik eines Kossak, Ulrich, Stahr und Rötscher, der Volkswitz eines Glasbrenner, David Kalisch und Löwenstein, des Kladderadatsch und der Theaterposse — lauter verschiedenartige Elemente, welche der Wechsel der Zeiten kaleidoskopisch zusammenschüttelt, so daß bald das eine, bald das andere den Mittelpunkt bildet. Eine Zeit lang lebte Gutzkow, der eigentümlichste Repräsentant des Berliner Geistes, in Berlin, und Auerbach hatte sich in der Hauptstadt Deutschlands niedergelassen. Ebenso Friedrich Spielhagen, der in seinen Romanen neben dem landschaftlichen Reiz der Ostseeküsten vor allem das soziale Leben der Reichshauptstadt schildert, der originelle Bayer Hans Hopfen, Paul Lindau, der durch seine geistige Schlagfertigkeit auf der Bühne und im Feuilleton sich rasch dort einbürgerte.

Früher hatten sich, angelockt durch die Kunstschätze der Elbstadt und die Naturschönheit ihrer Umgebungen, längere Zeit hindurch diese Schriftsteller und eine Zahl anderer namhafter Autoren wie Kühne, Sternberg hier angesiedelt. Daneben aber wucherte die Schule Kinds und Theodor Hells, anonym und pseudonym, in einer ins Kraut schießenden Damenlyrik und Novellistik fort. Während sich in Wien Laube als Direktor des Burgtheaters, später als Feuilletonist und Direktor einer neuen Bühne, und Hebbel neben den einheimischen Talenten eingebürgert hatten, übte in München König Max ein ausgedehntes Schutzrecht über Kunst und Wissenschaft. Er hatte Dichter wie Geibel, Dingelstedt, Bodenstedt, Heyse, Löher in seine nächste Nähe gezogen und verkehrte mit ihnen an bestimmten Abenden der Woche in ungezwungener Weise. Gelehrte wie Liebig, Sybel u. a. halfen diese Tafelrunde bilden. Außerdem hat der König durch die Stiftung des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft, unter dessen Rittern wir freilich Gutzkow und andere bedeutende Autoren vermissen mußten, durch Preisausschreibungen für dramatische und historische Werke, durch Unterstützungen, welche Schriftstellern wie Lingg, Melchior Meyr u. a. gewährt werden, die deutsche Dichtkunst und Wissenschaft in vielseitigster Weise zu fördern gesucht, wenn auch diese Dichter in Bayern stets den Eindruck einer dorthin verschlagenen Kolonie machten, und der altbayrische Volksgeist sich diese fremden geistigen Elemente nicht anzueignen vermochte und gegen die poetische „Ausländerei", die der Thron beschützte, einen lebhaften Widerspruch an den Tag legte! Mindestens zeugte der Eifer, mit welchem sich das Volk seines Landsmannes, des Schullehrers Bacherl, und seiner ungehobelten Verse annahm, wohl von eigensinnigem landschaftlichem Sondergeist, keineswegs aber von

Bildung und Reife des Geschmackes. Wenn auch über den Beziehungen Halms zu dem nach Wien eingeschickten Manuskript Bacherls noch immer ein gewisses Dunkel ruht und besonders die scenische Uebereinstimmung befremdet: so war doch jene Demonstration, durch welche nach der Aufführung des Halmschen „Fechters von Ravenna" in München der Lehrer Bacherl hervorgerufen wurde, kein sonderliches Zeugnis für die Geschmacksbildung des Publikums. Mit dem Tode des Königs Max zerstreute sich seine Tafelrunde. Geibel zog sich in seine Vaterstadt Lübeck zurück, wo ihm eine preußische Pension zu teil wurde, nachdem man ihm die bayrische entzogen hatte, in Folge eines Gedichts, das er an den preußischen König richtete; Dingelstedt war schon früher als Intendant nach der Musenstadt an der Ilm gezogen worden, später nach Wien als Direktor der Hofoper und neuerdings des Hofschauspiels; Bodenstedt kam als Intendant nach Meiningen und lebt jetzt in Wiesbaden.

Wie der König von Bayern, so zeichnen sich auch andere deutsche Fürsten durch ihre Teilnahme an der Entwickelung der modernen deutschen Litteratur aus. Während der König von Sachsen selbst als poetischer Uebersetzer des Dante aufgetreten ist: pflegt Weimars kunstsinniger Großherzog nicht nur liebevoll die poetischen Ueberlieferungen, die sich an seine Residenzstadt, an die von ihm neu restaurierte Wartburg knüpfen; er hat durch die Rietschelsche Goethe-Schiller-Gruppe nicht nur der klassischen Vergangenheit ein ehrenvolles Denkmal errichtet: sondern er bewies auch stets den Dichtern der Gegenwart, und zwar den hervorragendsten wie Hebbel und Gutzkow, lebendige Teilnahme. Der Herzog Ernst von Coburg-Gotha, vielseitig anregend, voll lebendiger Initiative, General, Staatsmann und Künstler zugleich, ein ebenso freisinniger wie patriotischer Fürst, ein echter Sohn des neunzehnten Jahrhunderts, dabei selbst schöpferisch in der Musik und mit großer Beredsamkeit ausgestattet, verkehrt mit fast allen namhaften Schriftstellern; Gustav Freytag, Gustav von Meyern sind dauernd an seinem Hofe — viele andere stets gern gesehene Gäste. Die Vorlesung von Dichtwerken ist hier und in Weimar eine der beliebtesten Unterhaltungen des Hofes, und die Zeiten Ferraras scheinen in Thüringen wiedergeboren zu sein.

Einige Dichter, Siebel, Rittershaus, Adolf Schults, sind im Wupperthale zu Hause und huldigen in dieser Heimat der Industrie, der Dampfschornsteine, der Firbleichen und der pietistischen Traktätlein gesunder Empfindung und freisinnigem Denken. Alle diese Poeten sind Kaufleute, und es muß als ein Zeichen der Zeit angesehen werden, daß, während die Hofräte diesen Stand verherrlichen, die kaufmännischen Dichter selbst wohl

den Luther und den Tannhäuser besingen, niemals aber ihre Kontore und Kontobücher.

Wenn wir im allgemeinen die Pflege der Dichtkunst bei den verschiedensten Ständen heimisch, die Höfe selbst mehr als je zur Anerkennung litterarischen Verdienstes geneigt und fast alle deutschen Landschaften und Stämme auf dem Parnaß vertreten finden, so könnten uns die Beziehungen der Litteratur zum Publikum leicht in einem allzu rosenfarbenen Licht erscheinen. Doch die Auszeichnungen des Schriftstellerstandes vermochten noch nicht, ihm eine solide Basis in der Gesellschaft zu geben; das Mißverhältnis zwischen Produktion und Konsumtion bleibt ein erschreckendes; das Durcheinander von bedeutenden und unbedeutenden Namen verwirrt die Schätzung, und die große Masse des Publikums hat noch immer andere Helden, als die, welche die gebildete ästhetische Kritik auf den Schild hebt. Auch die an sich verdienstliche Würdigung unserer klassischen Epoche, welche eine so umfangreiche Litteratur ins Leben ruft, die Apotheose der Vergangenheit, droht den Bestrebungen der Gegenwart Eintrag zu thun. Einem Lessing, Goethe und Schiller, selbst einem Grafen Platen, einem Rückert u. a. werden Monumente errichtet. Während die Goethefeier 1849 an der politisch erregten Zeit fast spurlos vorüberging, hat die Schillerfeier von 1859 den Charakter eines großen Volksfestes angenommen und auf alle Schichten der Gesellschaft einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Diese den Manen eines großen Dichters gebrachte Huldigung war zugleich fruchtbringend für die Litteratur der Gegenwart und gab dem Schriftstellerstand selbst in den Augen des Publikums eine glänzende Folie. Die Akropolis von Athen, das Kapitol von Rom schienen mit ihren Dichterfesten in den kalten Norden gerückt, und alle Schichten der Bevölkerung von einer Begeisterung erfüllt, welche sie aus der Alltagssphäre herausriß. Nicht verwunderlich war die Entrüstung derjenigen, welche in dieser Feier eine Wiedergeburt des Heidentums, einen Kultus des Genius sahen und mit der Wut der Bilderstürmer gegen die improvisierten Schillerbilder und die Festredner, die Priester dieses heidnischen Kultus, ins Feld rückten. Diese Auffassung war nur eine notwendige Konsequenz der Orthodoxie, welche in unseren Klassikern große Heiden erblickte. Dagegen mußte es dem tiefer Blickenden auffallen, daß diese hingebende Begeisterung für Schiller in Widerspruch trete mit dem sonst vielfach offenbarten Geschmack der Menge, mit den Lieblingsgrundsätzen der modernen Kritik und mit derjenigen Richtung, welche die maßgebenden Bühnenleitungen befolgen, und es lag nahe, sich mitten im einstimmigen Jubel der Menge auszumalen, welchen Empfangs der wiedergeborne und noch nicht unsterbliche

Schiller gewärtig sein dürfte, wenn er mit seinen Gedichten vor das Forum unserer realistischen Kritik träte und mit seinen so umfangreichen, zum Teil scharf tendenziösen Trauerspiel-Manuskripten an die Pforten unserer Hoftheater klopfte. Doch mußte gerade deshalb die Leiter der Bewegung der Wunsch beseelen, diese vorüberrauschende Begeisterung zu einer dauernden zu machen und auf die verwandten Bestrebungen der Gegenwart die Aufmerksamkeit der Menge hinzulenken. Freilich war es schon ein erhebendes Schauspiel, die damals so vielfach zersplitterte deutsche Nation einig zu finden unter dem Palladium ihres großen dichterischen Genius, und die Gemeinsamkeit dieser Feier selbst in den Hauptstädten des Sklavenreiches und in den Weltstädten jenseits des Oceans schien die Frage des ehrwürdigen Arndt: „Wo ist des Deutschen Vaterland?" im Sinne des Dichters zu beantworten. Soweit die deutsche Zunge reicht, wurde der deutsche Dichter gefeiert. Namhafte Gelehrte wie Böckh, Grimm, Carrière u. a., die besten Dichter und Schriftsteller der Gegenwart ergriffen bei dieser Gelegenheit das Wort, und wenn auch viel Mattes, Triviales, viele Wiederholungen und Gemeinplätze unvermeidlich waren, so ist doch eben so viel Treffendes, Glänzendes und Beherzigenswertes gesagt worden. Eine umfangreiche Schillerlitteratur ist aus diesen Festreden und Festgedichten erwachsen, die immerhin als ein interessantes Kulturdenkmal des Deutschland von 1859 angesehen werden mag*). Gleichzeitig haben die litterarhistorischen und biographischen Studien in Bezug auf Schiller durch diese Säkularfeier eine Ermutigung erhalten, welcher wir neben einer großen Zahl kleinerer Gelegenheitsschriften Emil Palleskes vortreffliches Leben Schillers, das Werk von Johannes Scherr über „Schiller und seine Zeit" und das glänzende, von Wurzbach herausgegebene „Schillerbuch" verdanken. Letzteres, in der Wiener Staatsdruckerei erschienen, verdunkelt durch seine typographische und artistische Ausstattung alle ähnlichen deutschen Werke und ist überdies ein ehrenvolles Denkmal eines lexikographischen und statistischen Sammlerfleißes.

Mit der Säkularfeier Schillers trat gleichzeitig die Schillerstiftung ins Leben, und wenn jenes großartige Fest wesentlich dazu beitrug, den Schriftstellerstand zu heben und auch der Menge die nationale Bedeutung einleuchtend zu machen, welche der errungene Lorber mit sich bringt, so wurde durch die Schillerstiftung für die deutschen Dichter, Schriftsteller und ihre Angehörigen zum erstenmale in einer die Nation ehrenden Weise gesorgt. Die Protektion dieser Stiftung sowie der Nationallotterie, an

*) Wir machen besonders auf die von Dr. Tropus herausgegebene Sammlung: Schillerdenkmal (Berlin, 1860) aufmerksam.

welcher die Betheiligung eine großartige und überraschende war, hat der Großherzog von Weimar übernommen. Die Schillerstiftung hatte zunächst ihren Sitz in Weimar, siedelte dann nach Wien über, wo Baron Münch von Bellinghausen an ihrer Spitze stand, hatte dann ihren Vorort wiederum in Weimar, siedelte mit dem Jahre 1875 nach Dresden über und hat jetzt wieder ihre Bundeslade in der Ilmstadt. Die Vermehrung ihres Grundkapitals fand bisher nicht in der wünschenswerten Weise statt; die Ansprüche, welche die Bewohner des allzu dicht bevölkerten Parnasses an sie machen, sind dagegen noch stets im Steigen. Die Gefahr einer Ermutigung, welche die Stiftung dem bedenklichen Eintreten in die olympische Laufbahn des Poeten bei unzureichender Begabung zu bieten schien, ist wohl anfangs überschätzt worden. Allerdings sollte sich die Bedeutung dieser Stiftung als einer „Nationalbelohnung“ darin beweisen, daß sie dem hervorragenden, durch die Ungunst der Umstände gehemmten, wenn auch nicht gerade in bittere Not geratenen Talent die Wege ebenen hilft! Doch ist sie jetzt wohl meistens nur in der Lage, Almosen an die verarmte und mit dem Elend kämpfende Mittelmäßigkeit, besonders an die Witwen und nachgelassenen Familien auszuteilen.

Zweiter Abschnitt.

Die Bühne und die dramatische Dichtkunst.

Litteratur- und Bühnendrama. — Das Franzosentum auf der deutschen Bühne. — Die Berliner Hofbühne und ihre Intendanten. — Hof- und Volksbühne. — Das Dresdener und Wiener Hoftheater. — Die Schauspieler und Direktoren. — Die Stellung der dramatischen Schriftsteller. Prämienkonkurrenzen und der preußische Preis für das beste Drama. Die Oper und das Kunstwerk der Zukunft.

Je mehr das Litteraturdrama, welches nicht für die Bühne berechnet ist, in neuester Zeit in Mißkredit gekommen: desto wichtiger erscheinen die Beziehungen, in denen die dramatische Muse zur Bühne der Gegenwart steht. Das Litteraturdrama war den Hindus und Griechen, den Engländern, Franzosen und Spaniern zur Zeit der Blüteepoche ihres Theaters gänzlich unbekannt; es ist eine echt deutsche Erfindung unserer klassischen und noch mehr unserer romantischen Periode, in welcher Studien und

Nachdichtungen jeder Art in Mode waren. Wo es indes von bedeutenden Talenten gepflegt wird: da liegt der unheilvolle Zerfall zwischen Litteratur und Bühne am Tage, dessen Schuld beide in gleicher Weise tragen, die Litteratur, weil sie sich absichtlich eine imaginaire Bühne schafft und den echten Beruf der dramatischen Poesie, von den Brettern herab in schöner Oeffentlichkeit das ganze Volk zu ergreifen, verkennt und aufgiebt; die Bühne, weil sie allzusehr der Laune des Tages und dem scenischen Komfort huldigt und an die Werke der Dichtkunst nur einen beschränkten Maßstab anlegt. In der That würde man fehlgreifen, wenn man das Litteraturdrama nach der Schablone unserer Intendanten und Regisseurs messen wollte; denn es ist keine Frage, daß dann auch die bühnenwirksamsten Tragödien, die Shakespeareschen und Schillerschen Dramen, auf der Bühne der Gegenwart kein Heimatrecht finden und für Litteraturdramen gelten würden, wenn nicht ihr klassischer Ruhm sie vor diesem Schicksale bewahrte! So vorteilhaft es sein mag, wenn ein Drama nicht den gewöhnlichen Raum eines Theaterabends überschreitet, so wenig giebt die allzu große Länge eines Stückes ein Recht, dasselbe von der Bühne zu verweisen und als ein „Litteraturdrama" zu betrachten. Der Dichter darf den ganzen Reichtum und geistigen Gehalt seines Stoffes ausbeuten, wenn er nur dabei auf die Bühne und die Bühnenwirkung Rücksicht nimmt; möge es dann einer scenischen Einrichtung vorbehalten bleiben, ein Stück auf das Maß eines Theaterabends zurückzuführen. Hat doch schon Shakespeare im Hamlet selbst diese Ausstellung, die gewiß auch seinen Stücken gemacht wurde, verspottet — und was man einem Shakespeare und Schiller schuldig zu sein glaubt, darauf dürfen doch auch die Dramatiker der Gegenwart ein bescheidenes Recht haben. Selbst wenn man den Mangel an äußerer Beschränkung für einen Fehler erklären wollte, so wäre es doch keineswegs ein organischer Fehler, der sich nicht heilen ließe. Freilich ist es nicht die Länge eines Dramas allein, was ihm in den Augen unserer Bühnenpraktiker den Stempel eines bloß litterarischen Produktes aufdrückt; nein, schon der Mangel an Bescheidung auf die beschränkte Familiensphäre, auf beliebten, leichten Dialog, der Reichtum an Gedanken, der Schwung der Begeisterung, alles, wodurch die wahrhaft großen Dichter groß geworden, erscheint diesen Herren als eine Sünde wider den heiligen Geist der Bühnenpraxis und Alltagsroutine, und während sie den oberflächlichsten Bluetten der gallischen Muse und ihren oft fünfaktigen deutschen Nachahmungen bereitwillig die Pforten der Bühne öffnen, verschließen sich dieselben hartnäckig vielen von einem höheren dichterischen Talent getragenen Erzeugnissen.

Dagegen haben sich auch die Dichter oft einer absichtlichen Vernachlässigung der Bühnenrücksichten schuldig gemacht! Echte Litteraturdramen sind eigentlich schon der „Faust“, wenn er auch nachträglich auf der Bühne sich eingebürgert hat, „Tasso“ und die „natürliche Tochter“, Stücke ohne alles dramatische Leben; dann die Tieckschen romantischen Tragödien und komischen Märchendramen, „Jon“ und „Alarkos“ der Schlegel, später die Grabbeschen Stücke und der größte Teil der Immermannschen, die Platenschen dramatisierten Satiren, Büchners „Dantons Tod“, Gutzkows „Nero“ u. a. Erst mit dem Jahre 1840 und vorzugsweise durch Gutzkows Verdienst haben sich die hervorragenden Talente, welche in den vorhergehenden Jahrzehnten es fast für eine Ehrensache hielten, die gleichzeitige Bühne zu ignorieren, die Aufgabe gestellt, mit der Bühne Hand in Hand zu gehen und nur für sie zu dichten. Wenn daher noch gegenwärtig die Bühnen sich gegen Produktionen unserer namhaften Dichter spröde verhalten, so wird dies nur ausnahmsweise von den letzteren, in der Regel von den Bühnenleitungen verschuldet, welche es bequem finden, dem Geschmack der Menge entgegenzukommen.

Es hat in Deutschland in diesem Jahrhundert nicht an Versuchen gefehlt, für das „Litteraturdrama“ gleichsam eine besondere Bühne zu gründen. Schon in Weimar wurden die verschiedenartigsten Experimente mit Uebersetzungen aus allen Sprachen und Litteraturen mit buntscheckigen Nachdichtungen u. dgl. m. gemacht. Immermann brachte in Düsseldorf die Tieckschen Dichtungen zur Aufführung. Doch sowohl die Weimarer, als auch die Düsseldorfer Bühne mußten auf das große Publikum Rücksicht nehmen, nicht bloß auf die Selekta ästhetischer Feinschmecker, denen sie die aparten litterarischen Gerichte vorsetzten. So wurde der Charakter dieser Bühnen ein sehr gemischter und schwankte zwischen den beiden Polen höchst verfeinerter Kunstbildung und derber Volkstümlichkeit hin und her. Während indes die Bühne Weimars durch Schillers Dichtergenius, dessen tonangebende Trägerin sie geworden, einen lange nachwirkenden Einfluß auch auf die darstellende Kunst behauptete, ist Immermanns Düsseldorfer Theaterleitung als wohlgemeinter dilettantischer Versuch spurlos vorübergegangen, indem die romantischen Poeten, die Immermann auf die Bühne zu bringen versuchte, der Schauspielkunst keine Anregungen bieten und auf das Publikum keinen Eindruck machen konnten.

In neuester Zeit ist nicht nur das poetische Drama, sondern die nationale Produktion überhaupt durch die Herrschaft der französischen Dramatik auf deutschen Bühnen in bedauerlicher Weise zurückgedrängt worden. Leider kann man den französischen Publizisten, die sich mit

Deutschland beschäftigen, nicht ganz Unrecht geben, wenn sie behaupten, die deutsche Bühne nähre sich von den Abfällen der französischen. Was sollen wir einem Bourloton, einem Paul de Saint-Viktor erwidern, wenn sie diese geringschätzige Meinung von dem deutschen Theater äußern? Sind es z. B. etwa die Stücke von Ponsard, wir meinen nicht einmal Trauerspiele wie „Galileo Galilei“ sondern Lustspiele wie „La bourse“, Schauspiele wie „Le lion amoureux“, die auf unsern Bühnen heimisch geworden sind? Nein, diese in edlem und künstlerischem Stil gehaltenen Dramen hatte die Wut der deutschen Uebersetzer und Bearbeiter bis auf die neueste Zeit verschont; auch von Augier, dem feinsten Lustspieldichter Frankreichs, dessen Stücke allerdings von sehr ungleichem Wert sind, wurden die idealern Werke, denen er hauptsächlich seinen Ruf verdankt, nicht den deutschen Bühnen angeeignet. Die Rührstücke von Oktave Feuillet, vor allem die Lustspiele von Sardou, den wir mit Recht höher stellen als die Franzosen, — denn in Frankreich gilt er nur für einen Boulevardsdramatiker, dem das Théâtre français sich erst in neuerer Zeit geöffnet hat, — sind bei uns eingebürgert, daneben die Stücke von Alexander Dumas, dem Jüngern, in welchen die Fäulnis der pariser Korruption in meist widerwärtiger Weise zum Durchbruch kommt, der aber von unsern Deutschfranzöslern besonders hochgestellt und gepriesen wird. Außerdem aber haben sich viele Autoren dritten Ranges, dii minimarum gentium Frankreichs, eine Stätte in Deutschland zu bereiten gewußt; die schalsten und geistlosesten Produkte mit dem französischen Stempel finden bei uns Geltung und imponieren besonders den Theaterdirektoren bei weitem mehr als die einheimische Produktion.

Die Boulevardsdramatik ist in Deutschland hoftheaterfähig geworden; das ist die traurige Formel für den dramatischen Austausch der beiden Länder. Das Wiener Burgtheater, die erste Schaubühne Deutschlands ist hierin mit tonangebendem Beispiel vorangegangen. Der Direktor Heinrich Laube, welcher in seinem Werk: „Ueber das Burgtheater“ einen nicht unwichtigen Beitrag zur deutschen Theatergeschichte gegeben hat, führt selbst eine imposante Liste aller derjenigen Stücke an, die unter seiner Direktionsführung in Wien zur Aufführung gekommen sind.

Er verteidigt diese Aufführung damit, daß die Franzosen das „Schauspiel der Gegenwart“ pflegen, welches in Deutschland selbst noch wenig angebaut sei. Ohne dies moderne Schauspiel aber gebe es keine lebensvolle Teilnahme des Publikums und werde die Bildung der Schauspieler verwirrt und sie selbst zur Unnatur verleitet.

Es ist wahr, das französische Konversationsstück hat vor dem frühern

deutschen Lustspiel den feinern Dialog und die gesellschaftliche Bedeutung voraus; die deutsche Komödie, soweit sie sich in den Bahnen der Iffland-Kotzebueschen Richtung bewegt, hat etwas Kleinbürgerliches; es fehlen ihr die Perspektiven in weitere Lebenskreise. Eine maßvolle Aneignung des bessern französischen Lustspiels auf deutschen Bühnen durfte man daher nicht unbedingt verwerfen; doch wenn der massenhafte Verbrauch schon an und für sich beschämend für die einheimische Lustspielschöpfung war, so kam bei den meisten Bühnen bald die wahllose Begünstigung dieser ausländischen Produktionen hinzu, ja die Vorliebe für das Frivol-Pikante in Situationen, welche doch mit den Sitten einer andern Nation zusammenhängen. Das Lustspiel aber soll ganz und gar ein Spiegelbild der eigenen Volkssitte sein und ist es überall gewesen, wo es eine nationale Blüte erreicht hat. Pope sowohl wie Lessing verlangen von einem Lustspiel mit Recht, daß die Scene desselben in unsere Heimat gelegt werde. „Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen," sagt Pope, „ist ein getreues Bild des Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert sein können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden". Lessing fügt hinzu: „Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruht auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion". Man darf hinzufügen, daß das Volk in der Komödie nicht Kulturstudien machen will; die Bühne soll ihm den unmittelbar wirkenden Eindruck seines eigenen Lebens geben.

Die Behauptung, daß alle civilisierten Nationen der Gegenwart dieselben Sitten, etwa wie dieselben pariser Moden haben, daß sie so gut wie den Frack und Cylinder auch dieselben Lebensgewohnheiten sich aneignen, ist eine leere Abstraktion. Gerade der Lustspieldichter, der sich mit dem Detail des realen Lebens zu beschäftigen hat, wird überall auf nationale Eigenart stoßen und, wie verschieden gerade die Sitten in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter sind, um so mehr empfinden, je mehr seine Muse auf die Darstellung derselben angewiesen ist. Welche reiche Musterkarte der verschiedenen Arten von Liebe enthält Byrons „Don Juan", wie anders äußert sich diese in Spanien, in Griechenland, in der Türkei, in Rußland, in England! Die Satire der Dichtung beruht auf diesem prismatischen Farbenspiel der Sitte in Bezug auf das Geschlechtsverhältnis.

Die französischen Sitten haben wohl die sozialen Schichten der Hauptstädte vielfach durchdrungen, und gerade die Propaganda der Bühne und der schönen Litteratur hat sehr viel dazu beigetragen, sie hier heimischer zu machen, als deutscher Art und deutschem Wesen förderlich ist; aber sie blieben dem Kern unsers Volkes immer fremdartig, und oft genug ist die Zumutung, sich in dieselben hineinzufinden, von dem Publikum angesehener Städte entschieden abgelehnt worden.

Die französische Komödie führt uns oft in gesellschaftliche Kreise, denen von Haus aus jeder poetische Reiz fehlt, denen, nicht nur die Gewöhnlichkeit, sondern auch die Gemeinheit des Lebens ihren Stempel aufdrückt; Kreise, die wir im Leben aus Anstandsgefühl vermeiden und die wir auf der Bühne aufsuchen sollen. Spielhaus, Bordell und Spital: das sind die beliebtesten Passionsstationen der französischen Magdalenen. Nun kennen wir in Deutschland die Prostitution, ohne uns sonderlich mit den feinen Unterschieden der Loretten, der Cocottes, der Grisetten und ihrer kulturhistorischen Entwickelung zu beschäftigen; wir kennen auch den Ehebruch, ohne ihn indes so rührend zu finden, wie dies in Frankreich gegenwärtig der Fall ist; aber es giebt doch vieles in den französischen Komédies, was wir in Deutschland nicht kennen. Dazu gehört die eigentliche Demi-Monde; es wird bei uns einzelne kometarische Existenzen geben, die in die Kreise derselben hinüberschweifen, aber als ein geordnetes System freibeuternder Weiblichkeit ist uns diese Demi-Monde unbekannt, und die Definition, welche der jüngere Dumas von ihr giebt, hat für uns denselben ethnographischen Reiz, wie das, was uns Stanislaus Julien von den chinesischen Courtisanen mit dem goldenen Gürtel erzählt. Nicht bloß fremdartig ist uns indes diese neufranzösische Kulturatmosphäre, sie hat etwas Widerwärtiges, und aus vielen dieser Stücke weht uns eine verpestete Bordellluft entgegen.

Auch der dramatische Kankan Offenbachs, diese hohle Persiflage, welche mit ihren witzlosen Versen und oft witzigen Violinen den alten Olymp verspottet und die schönen Helenas aller Zeiten verherrlicht, diese frivolen Boulevardsburlesken haben die Runde über alle deutschen Bühnen gemacht und es an einzelnen zu mehreren hundert Aufführungen gebracht. Abgesehen von dem Talent des Komponisten für eine kecke Musik, welche die trippelnde Lüsternheit und den bacchantischen Taumel allgemein verständlich auszudrücken versteht und so wenig eines Programms bedarf, wie viele Bilder in den Schlafgemächern der Häuser des ausgegrabenen Pompeji einer Unterschrift, ist diese innerlich hohle Persiflage doch ebenfalls eine Ausgeburt der Epoche des second empire; man verspottet alles, was im

Himmel und auf Erden ist, weil man die Staatsgewalt nicht zu verspotten wagte; der unterdrückte französische Esprit flüchtete sich in das Orchester der Bouffes parisiennes; die Offenbachsche musikalische Burleske war eine Fontanelle des erstickten politischen Witzes; ihre Glanzepoche war vorüber, als man wieder auf Staatskosten witzig sein durfte: Rochefort hat Offenbach totgemacht.

Er lebt freilich dem Anschein noch immer; ja es giebt Bühnen in Deutschland, für welche Offenbach eine Spezialität ist, und die sich beeilen, auch seine nachgeborenen Werke, in denen seine Musik nur sich selbst kopiert, augenblicklich in Scene gehen zu lassen. Und hier stoßen wir auf eine Kalamität, welche wir als ein bedauerliches Franzosentum in Deutschland bezeichnen dürfen: die Beeiferung der Direktionen namhafter Bühnen, jedes französische dramatische Produkt, das von sich sprechen macht, ja selbst Stücke, die in Paris Fiasko gemacht haben, so rasch wie möglich für ihre Theater zu gewinnen. Dieselben Direktoren, welche neue deutsche Dramen oft kaum eines Blickes würdigen, reisen nach Paris, kaufen den Boulevardsdramatikern oft für große Summen Geld ihre Machwerke ab und lassen dann durch alle Zeitungen die Kunde ihrer Eroberungen verbreiten. Wie Triumphatoren kehren sie heim, mit den unsterblichen Manuskripten in der Tasche. Es giebt Theaterfeuilletons großer Zeitungen, welche mehr über französische als über deutsche Stücke berichten.

Diese Zustände haben etwas Entwürdigendes. Seitdem Italien sich zur Selbständigkeit aufgerafft hat, sucht es sich auch von der Herrschaft des französischen Theaters zu emanzipieren. Die Zeitungen berichten von den Niederlagen, welche die neuen Stücke von Sardou und Alexandre Dumas an den italienischen Bühnen erlebt haben; die entschiedene Zurückweisung der importierten Ware französischer Boulevardsdramatik sollte zugleich für das neuerwachte nationale Selbstbewußtsein Italiens Zeugnis ablegen. Und Deutschland? Wie es vor dem Kriege war, so ist es nach dem Kriege geblieben. Paris ist erobert worden, aber Paris ist noch immer siegreich auf den deutschen Bühnen. Wie kann es auch anders sein? Der ideale Zug deutscher Begeisterung wird verspottet: man spricht es ja offen aus, nicht die Phrase, als welche man den nationalen Gedanken bezeichnet, sondern die Zündnadelgewehre der Garde haben den Sieg erfochten; kann man es den Franzosen verdenken, wenn sie behaupten, die Vorsehung bestehe für Herrn von Bismarck, d. h. für Deutschland, in recht vieler Artillerie? Kann man es ihren Dramatikern verdenken, wenn sie ihre Helden neue Geschütze erfinden lassen, damit Frankreich dann eine bessere Vorsehung habe als Deutschland? Die neuen Hinterlader des

Herrn Alexander Dumas sind zwar von dem artilleristischen Präsidenten Thiers nicht probiert worden; es ist dies auch nicht nötig, denn sie thun schon jetzt ihre Schuldigkeit, sie erobern das deutsche Theater, und diese Revanche, welche die Besiegten an den Siegern durch ihre schlechten Stücke nehmen, ist keineswegs zu unterschätzen. Die heimtückische Französierung des deutschen Publikums fällt sogar gegen Metz und Sedan in die Wagschale — was nützt es, den Elsaß zu germanisieren, wenn das ganze deutsche Volk von der Bühne herab französiert wird?

Das schlimmste Zeichen der Zeit aber ist es, daß das Franzosentum jetzt bei uns seine prinzipiellen Advokaten findet.

Die Anbelferung des deutschen Idealismus geht Hand in Hand mit dieser Verherrlichung der französischen Dramatik. Wenn Goethe sagt:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,

so kann man dasselbe wohl auch von den Verächtern des Idealismus sagen, dem wir die Werke unserer großen Dichter und Denker verdanken. Eine ruhmreiche und glänzende Fortentwickelung unserer Litteratur ist nur denkbar durch die Anknüpfung an diese Muster, bei aller berechtigten Aufnahme des modernen Geistes. In dem Realismus liegt kein Fortschritt: der rohe französierende Materialismus aber ist, trotz aller Irrlichtblitze des Esprit über seinen Sümpfen, ein entschiedener und bedenklicher Abweg. Ist es möglich, daß die deutsche Nation ihre glänzend erstürmten Positionen, ihre höchsten Güter in die Hände französischer Marodeurs fallen lassen sollte? Sind wir unserer teuersten Besitztümer so sicher, daß eine solche litterarische Anarchie sie nicht für längere Zeit gefährden kann? Es ist kein erfreuliches Zeichen, daß die Nation diese Begeiferung ihrer Heiligtümer ohne Schamerröten hinnimmt.

Noch schlimmer ist die Transfusion des französischen Blutes in die deutsche Dramatik; wir haben Stücke, die ebenso gut ein Franzose gedichtet haben könnte, Varianten der Dumasschen „Kamelliendame", der man nur einen etwas andern Kopfputz aufgesetzt hatte. Was soll uns in Deutschland überhaupt der Hintergrund des pariser Lebens? Solche gesellschaftliche Dramen können nur auf dem Boden der eigenen Volkssitte abspielen und nicht aus fremden Sitten oder vielmehr Unsitten heraus gedichtet werden.

Ganz abgesehen indes von den Prostitutionskomödien ist überhaupt das Genre der Comédie, wie es in Frankreich gepflegt wird, von zweifelhaftem ästhetischem Wert. Wir wollen ihre Vorzüge, die gesellschaftlichen und politischen Perspektiven, den feinen und geistreichen Dialog der bessern

Stücke gern anerkennen: in dieser Hinsicht kann unser deutsches Salonlustspiel bei ihnen in die Lehre gehen und hat das zum Teil gethan, wie z. B. die Stücke von Bauernfeld beweisen. Doch der Grundcharakter des französischen Lustspiels ist nicht jene Heiterkeit, wie sie dem englischen und deutschen Lustspiel eigen ist; das französische Lustspiel ist im Grunde comédie larmoyante, Rührstück — und damit beginnt seine Bedenklichkeit! Die Rührungen sind sehr problematische Wirkungen dramatischer Dichtung; jene edlere Rührung der Tragödie ist himmelweit entfernt von „dem nassen Jammer“, gegen den unsere Klassiker so eifrig protestierten, welchem aber Kotzebue, Iffland und ihre Nachtreter die hauptsächlichsten Erfolge verdankten. Warum hat ein Wachler und andere Litterarhistoriker Kotzebue den Präsidenten der ungeschminkten Gemeinheit genannt? Weil die dramatischen Motive, durch welche er seine Rührungen hervorrief, nicht immer lauterer Natur waren. „Menschenhaß und Reue“ darf man indes gegen diese Anklagen in Schutz nehmen; das Vergeben einer Verirrung, der sich die Liebe schuldig macht, ist doch ebenso human wie christlich, und es ist nicht gerade ein gemischtes oder unwürdiges Gefühl, sich dadurch rühren zu lassen. Weit schlimmer sieht es mit den Rührungen in den französischen Comédies aus; die Zumutungen, welche hier an unser Mitgefühl gestellt werden, sind oft sehr befremdender Art. Es werden oft Charaktere gemeinster Sinnesart in Situationen gebracht, welche eine rührende Wirkung ausüben. Ueberhaupt ist der direkte Appell an die Thränendrüsen meistens unkünstlerisch, solche stoffartigen Wirkungen sind die wohlfeilsten; sie versagen zwar nie bei dem großen Publikum: die Schnupftücher, die Siegesfahnen der Rührdramatik, sind rasch zur Hand; etwas Edelmut, etwas Großmut, sehr schätzbare Tugenden, werden nicht vergebens in Scene gesetzt; gerade edle Gemüter sind solchen Rührungen leicht zugänglich. Und doch bedarf es keiner ästhetischen Mittel, um sie hervorzurufen; die Erzählung einer einfachen Thatsache genügt dazu. Die Weinerlichkeit, der nasse Jammer aber, der für gemeine Charaktere verschwendet werden soll, ist eine der ungesundesten Wirkungen dramatischer Produkte.

Die comédies larmoyantes der Franzosen bieten zahlreiche Beispiele dieser falschen Rührungen, die man fausses-couches des Gemüts nennen könnte. Hierzu kommt eine in neuer Zeit grassierende beispiellose Ueberschätzung des äußern Bühnenerfolges, sowohl was den Lärm bei premières représentations, als was die Zahl der wiederholten Aufführungen betrifft. Danach müßten freilich „Schafharl“ und die „Eselshaut“ die unsterblichsten Produktionen der Neuzeit sein. Man kann dreist behaupten, daß der

äußere Erfolg fast im umgekehrten Verhältnis zu dem inneren Wert der dramatischen Produktionen steht, daß namentlich das Echte und Gediegene bei ersten Aufführungen nicht gleich zu voller Wirkung kommt, sodaß hier der Goethesche Vers Geltung gewinnt:

So nimmt ein Kind der Mutter Brust
Nicht gleich im Anfang willig an,
Doch bald ernährt es sich mit Lust.

Wie haben Schiller und Goethe geklagt, daß ihre Werke nur ausnahmsweise Festtagsgenüsse der Bühne seien, während das Gros der Rührstücke das Theater beherrsche! Wer kennt nicht die Mißerfolge der Mozartschen Opern bei den ersten Aufführungen in Wien, das lärmende Fiasko der Goetheschen „Natürlichen Tochter“ in Berlin, die schmachvoll herabsetzenden und zerfleischenden Kritiken, welche Schillers dramatische Meisterwerke in den Berliner Blättern von seiten eines namenlosen litterarischen Pöbels erfuhren? Und wenn diese anscheinende Erfolglosigkeit selbst die Werke unserer großen Dichter begleitete, so zeigt sich doch wohl zur Genüge, daß der wahre Erfolg nur in dem Nachhaltigen und Andauernden, in der von Jahr zu Jahr gesteigerten Wirkung der dramatischen Schöpfungen liegt, keineswegs in dem Lärm der ersten Begrüßung oder in den häufigen Wiederholungen in dem Laufe einer Saison.

Die Gleichsetzung des innern Werts und des äußern Erfolgs ist aber französischer Herkunft. In Frankreich hat man den Spruch erfunden: „Rien ne réussit que le succès,“ und unser litterarisches Franzosentum giebt sich alle Mühe, diesen Spruch auch in Deutschland zu einer Wahrheit zu machen.

Wenden wir uns zu einem Ueberblick über die einzelnen Theater, so finden wir, daß die großen Hofbühnen aus den Händen litterarischer Dirigenten, welchen man den Eifer für die eine oder die andere poetische Richtung zutrauen durfte, meistens in die Hände von Hofbeamten übergegangen sind, denen eine prinzipielle Einwirkung auf den Geschmack des Publikum gänzlich fern lag. Am Anfange dieses Jahrhunderts finden wir freilich in Berlin noch kein Hof-, sondern ein Nationaltheater, und keinen Intendanten, sondern einen Direktor, der zugleich Schauspieler und Schriftsteller war, August Wilhelm Iffland. Seit 1796 mit der Leitung des Nationaltheaters betraut, wurde er 1811 zum Generaldirektor aller königlichen Schauspiele ernannt und bekleidete diese Stellung bis zu seinem Tode 1814. Sein Name genügt, um die Richtung zu bezeichnen, die er der Dichtkunst und der darstellenden Kunst gegeben. Das bürgerliche Drama in der Litteratur, naturwahre Menschendarstellung auf der

Bühne: das waren die Ziele seines Strebens. Das Gestirn Iffland-Kotzebue kulminierte zu dieser Zeit am Berliner Theaterhimmel. Kotzebue feierte persönlich in Berlin größere Triumphe als Schiller, mit welchem Iffland von Mannheim her befreundet war, und dessen Meisterwerke er rasch auf die Berliner Bühne brachte, so wenig er selbst mit der klassischen Richtung Weimars und mit dem deklamatorischen Kunststil in Dichtung und Darstellung einverstanden sein konnte. Iffland fand gewiß in Schillers Jugendwerken bei aller Uebertreibung eine ihm mehr zusagende Art und Weise der Charakterzeichnung, als etwa in einer „Jungfrau von Orleans“ oder „Braut von Messina“. Dennoch waren dem umsichtigen Mann persönliche Sympathien keineswegs maßgebend; selbst aus Zacharias Werners Ueberschwenglichkeiten fand er den dramatischen Kern heraus. Als Weimars Theaterruhm im Erlöschen war, versammelte Iffland die besten Talente der klassischen Kunstschule in Berlin, und noch ein Jahr vor seinem Tode engagierte er seinen genialen Nebenbuhler, Ludwig Devrient, dessen Leistungen er in Breslau mitangesehn und nach ihrem ganzen Wert gewürdigt hatte, für die Berliner Bühne. So verriet Iffland, unabhängig von persönlicher Eitelkeit, wie von einseitiger Hingabe an eigene Lieblingsrichtungen, den unbefangenen Sinn für jedes künstlerische Verdienst, der für eine erfolgreiche Bühnenleitung und -verwaltung unerläßlich ist.

Mit Ifflands Tod fand eine durchgreifende Umwandlung der Berliner Theaterzustände statt. Iffland hatte die Epoche politischer Drangsale und Bekümmernisse mit durchgemacht, welche die Monarchie Friedrichs des Großen zu zertrümmern drohte. Seitdem aber die von den fränkischen Siegern entfernte Viktoria ihren alten Platz auf dem Brandenburger Thore wieder eingenommen hatte; seitdem das Königreich Preußen seinen früheren Glanz, seine alte Machtstellung wiedererrungen, schien auch für die Berliner Bühne der Zeitpunkt zu einer glänzenden Stellung und Einrichtung gekommen. Das Nationaltheater wurde in ein Hoftheater verwandelt, die Leitung einem Hofbeamten anvertraut, was um so nötiger erschien, als auch die Hoffestlichkeiten, welche die trübe Zeit zurückgedrängt hatte, die aber jetzt nach der Lichtung des politischen Horizonts wieder in Aufnahme kamen, einer leitenden Hand bedurften. Damit verschwand aber auch die schlichte Bürgerlichkeit Ifflands von der Bühne, und die Vorliebe wandte sich der Oper und der großen Tragödie zu, welche die Entfaltung eines bedeutenden Luxus in Kostümen und Dekorationen zuließen. Der erste General-Intendant der Berliner Bühne war Graf von Brühl, der sie von 1815—1828 leitete. Graf Brühl hatte zum Teil in Weimar seine

erste Bildung genossen, ja Goethe, Herder und Wieland zu Lehrern gehabt. Diese Anregungen setzten sich später fort, indem Brühl im Jahre 1798 wiederum Weimar besuchte und seine stets gehegten theatralischen Neigungen auch hier unter Goethes Leitung durch Mitwirkung an dem herzoglichen Privattheater befriedigte. Diese zufälligen Beziehungen hatten doch den Erfolg, daß der Sinn für das klassische Drama noch mehr, als von Iffland, vom Grafen Brühl von Weimar nach Berlin verpflanzt wurde, und die Goethe-Schiller-Epoche dort mit größeren Dimensionen, mit bedeutenderen Mitteln einer Wiederbelebung erfuhr. Ludwig Devrients phantasievolle Genialität, den bedeutsamen hinreißenden Eingebungen der Inspiration folgend, vermochte zuerst auch Shakespeare in jener tieferen Auffassung der Romantiker auf der deutschen Bühne einzubürgern. Hierzu kamen Kräfte, wie die Weimaraner Wolff und Unzelmann, Frau Stich (später als Frau Crelinger die würdige Repräsentantin eines maßvollen tragischen Pathos), Lemm u. a., welche schon Iffland der Berliner Bühne gewonnen hatte. Nimmt man hierzu die außerordentlichen Mittel, welche ihr plötzlich zur Verfügung gestellt wurden, die unermüdliche Thätigkeit des Intendanten selbst, der für die Treue und für die geschmackvolle Herstellung der Dekorationen und Kostüme sorgte, selbst Vorreden zu Kostümwerken schrieb und von 1815—1817 auf eigene Kosten ein dramatisches Wochenblatt herausgab, so darf es nicht befremden, die Berliner Bühne in jener Epoche als ein glänzendes Kunstinstitut gefeiert zu sehn, dessen Einrichtungen für die übrigen deutschen Theater maßgebend wurden und besonders an den andern größern und kleinern Residenzen die Umwandlung der Theater in Hofbühnen unter Leitung von Kavalieren, Hofmarschällen, Kammerherrn, freilich nicht mit demselben Erfolg, wie in Berlin, zur Folge hatten.

Die gleichzeitige dramatische Litteratur bot indes dem Berliner Repertoire wenig erfreuliche Nahrung. Das seichte Epigonentum der Schicksalstragöden, eines Müllner, Houwald u. a., war damals vorherrschend; doch bildeten teils Shakespeare, Schiller und Goethe, teils Iffland und Kotzebue einen soliden Stamm des Repertoires, von dem die darstellende Kunst zehren konnte. Mit dem Jahre 1824 begann Raupach jene Herrschaft über das Berliner Repertoire auszuüben, die er auch während der folgenden Intendanz des Grafen Redern (1828—1842), die sich mit Vorliebe dem Glanz der Oper und des Ballets zuwendete, zu behaupten wußte. Sehr zu Hilfe kam ihm dabei seine komische Ader und die Konkurrenz, welche die Hofbühne mit seinen oft possenhaften Lustspielen dem Königsstädter Theater machen konnte. Raupachs

Hohenstaufenstücke waren zugleich Ausstattungsstücke, welche den luxuriösen Neigungen der Intendanz entgegenkamen. Die deklamatorische Jambentragödie, die wir später eingehend charakterisieren werden, kam damals zur unbestrittenen Herrschaft in Berlin; denn neben Raupach finden wir Eduard von Schenk, Michael Beer, Uechtritz, Immermann mit einzelnen Stücken, während die Traditionen Ifflands von der Prinzessin Amalie von Sachsen nicht ohne Erfolg gepflegt wurden. Gleichzeitig wirkten Grillparzer mit seinen poetisch hervorragenden Dramen und seit 1834 Halm, der Dichter der glänzend aufgenommenen „Griseldis" von Wien herüber. Es war inzwischen eine neue Generation tüchtiger Künstler erwachsen. Für die Raupachschen Helden fand sich in Moritz Rott ein Darsteller von bedeutenden Mitteln und großer Repräsentation, während der Kunstverstand eines Seydelmann in einzelnen meisterhaften Leistungen auf dem Gebiete Shakespearescher und Goethescher Charaktere Triumphe feierte und von der jungdeutschen Journalistik auf den Schild gehoben wurde. Mit Seydelmann brach sich eine neue Richtung auf der Bühne Bahn, welche ebensowenig mit der Ifflandschen Spießbürgerlichkeit, wie mit dem Raupachschen Redepomp gemein hatte und die fein- und starkgeistigen Elemente der modernen litterarischen Bewegung in die Kunstleistungen hineinarbeitete, ehe die Stimmführer dieser Bewegung selbst sich noch mit eigenen Schöpfungen der Bühne zugewendet hatten. Mit Seydelmann beginnt die Zeit der geistreichen Schauspieler, welche bis in die Gegenwart hineinreicht, derjenigen Schauspieler, welche die Kommentare herausfordern, indem sie ihre Rollen selbst in ihrer geistigen Ganzheit auffassen und bis in ihre feinsten Nuancen, oft von neuen originellen Gesichtspunkten aus, durchdenken. Besitzen diese Künstler ein bedeutendes darstellendes Talent, so erhalten wir interessante Leistungen ersten Ranges. Minder Begabte spielen uns freilich, wenn sie zu dieser Fahne schwören, mehr den Kommentar als die Rolle vor, wie überhaupt die übertriebene Vergeistigung auf der anderen Seite zu einer Geringschätzung der schönen und angemessenen Naturmittel führt. Aller Geist eines Darstellers wird ihn nicht befähigen, Heldenrollen uns passend vorzuführen, wenn ihm selbst das Holz fehlt, aus dem man Helden schnitzt. Möglich, daß die deklamatorische Jambentragödie, der es an aller geistigen Vertiefung gebrach, einen zu großen Nachdruck auf Erscheinung und Organ legen ließ; doch auch Shakespeares und Schillers Heldengestalten, ein Macbeth und Wallenstein, wie überhaupt die historische Freskomalerei der Tragödie bedürfen einer imponierenden Größe, wenn sie die angemessene Illusion hervorrufen sollen, und der Vollklang und die Wucht des heroischen

Pathos lassen sich durch keine geistige Feinheit, Schärfe, kunstverständige Auffassung und kunstvolle Nüancierung erreichen. Auch ist man in einseitiger Verfolgung moderner Tendenzen, welche geistig sezierender und zerpflückender Art sind, allzu geneigt, von den beiden Faktoren künstlerischer Produktion, die auch bei der darstellenden Kunst wirksam sind, die Besonnenheit und Begeisterung, den fast ausschließlichen Nachdruck auf die erstere zu legen, obgleich es doch außer Zweifel ist, daß blitzartig durchgreifende Wirkungen dieser Kunst nur aus den innersten Tiefen der Begeisterung hervorgehn, und daß auch hier, um mit dem Philosophen Baader zu sprechen, der Blitz der Vater des Lichtes ist. Es giebt Darsteller, welche mit all ihrer Kunst nur zusammengelesene Noten zum Text einer Rolle in Scene setzen, und es ist dann eine wohlfeile Arbeit der sogenannten geistreichen Kritik, diese Noten zur Erläuterung des künstlerischen Verdienstes wiederum als eine Preis- und Jubelhymne vom Blatt zu spielen. Gegenüber einem zwerghaften Macbeth und Wallenstein werden wir doch an die Herrlichkeit und Unentbehrlichkeit ursprünglicher Naturmittel erinnert, welche eine auch auf die äußere Darstellung des Schönen und Großen angewiesene Kunst verlangt, und wenn uns die Verse Schillers, Shakespeares und verwandter Dichter mit nüchterner Verständigkeit, ohne Duft, Glanz und Feuer der Phantasie vorgetragen werden, wenn die Leidenschaft einen wohldurchdachten, aber nicht elektrisch zündenden Ausdruck findet, so vermißt man doch mit dem Mangel der Begeisterung auch ein wesentliches Moment des inneren Berufes und möchte den Schatten des genialen Ludwig Devrient gegen die geistreichen Lieblinge der Kritik und ihre effektvollen Verstandeskombinationen heraufbeschwören.

Die Berliner Intendanz des Herrn von Küstner (1842—1851) bezeichnet nun diejenige Epoche des Hoftheaters, in welcher dasselbe den modernen, von Seydelmann bereits angebahnten Tendenzen einer gleichzeitigen litterarischen Bewegung seine Pforten erschloß. Es war eine verheißungsvolle Glanzzeit moderner Dramatik; die begabtesten Schriftsteller der jungdeutschen Schule wendeten sich der Bühne zu; Litteratur- und Bühnendrama fielen zusammen, und geistreiche Stücke erfreuten sich eines glänzenden Erfolges. Herr von Küstner, bereits als praktischer Bühnenleiter des Leipziger Theaters (1817—1828), des Darmstädter (1830) und Münchener Hoftheaters (von 1833—1842) bewährt, bewies jedenfalls Achtung vor den jüngeren Talenten und verhielt sich keineswegs spröde gegen ihre Schöpfungen, wohl wissend, daß ein anziehendes, dem Geist der Zeit entsprechendes Repertoire die Seele einer kunstverständigen Bühnenverwaltung sei. Gutzkows, Laubes, Freytags erste Dramen kamen

durch bestimmte Konvenienzen gebunden sind und streng an gewissen überlieferten Kunstformen festhalten, wird sich nach zwei Seiten hin die Volksbühne mit voller Berechtigung wenden können, ohne aus der Kunst heraus zu fallen, indem sie teils patriotische Stoffe wählt, welche gerade die Nähe des Interesses von der Hofbühne ausschließt, teils neuen, unausgegohrenen dramatischen Formen die Arena öffnet, deren Bildungsprozeß noch unvollendet ist, die aber, wenngleich künstlerisch unreif, doch eine Zukunft versprechen und außerdem ihre Stoffe aus dem unmittelbarsten Leben der Gegenwart schöpfen.

Vom Berliner Hoftheater sind sowohl Stücke ausgeschlossen, in denen Vorfahren des regierenden Königshauses auftreten — obschon in neuerer Zeit hiervon Ausnahmen gemacht worden sind — als auch Dramen aus der neueren vaterländischen Geschichte. Unter ähnlichen Beschränkungen hätte Shakespeare seine historischen Trauerspiele, besonders seinen „Heinrich VIII.," nicht auf die Bühne bringen können. Doch diese Verbote bestehen einmal, und es ist natürlich, daß die Volksbühne hier ergänzend eingreift und solchen Stücken, deren stoffartiges Interesse schon eine so große Anziehungskraft ausübt, bereitwillig ein Asyl gewährt. Dann aber hat die Volksposse, deren burleske Komik von den Hoftheatern ausgeschlossen ist, ein Recht, sich in voller Freiheit auf jenen Bühnen zu bewegen. Gerade in der Posse gährt eine Fülle modernen Inhaltes, der noch keine rechte Form gefunden hat; die Freiheit eines alleinherrschenden Witzes, der am unmittelbaren Quell der Zeitereignisse und der nächsten Interessen schöpft, findet hier einen unbegrenzten Spielraum. Daß aber auch ein reicher poetischer Inhalt die Possenform beseelen und begeistigen kann: das haben die humorreichen und gemütvollen Raimundschen Zauberpossen bewiesen. Auch ist es begreiflich, daß das provinzielle und lokale Element mit seinen Charaktertypen auf der Volksbühne eine besondere Pflege findet. Aneignungen und Zurechtmachungen fremdländischer Stoffe, wie sie neuerdings in Berlin Mode sind, führen freilich von den Zielen der Volksbühne ab, ebenso eine seichte Schablonendichtung, in welcher jede bestimmte dichterische Physiognomie verwischt ist. Aehnlich wie die Posse mit ihrem Gesang und ihren Tableaus, ist auch das Vaudeville eine Art von künstlerischer Mischgattung und findet, von den Tempeln klassischer Kunst ausgeschlossen, auf den Volkstheatern einen geeigneten Zufluchtsort. In der That haben Holtei und Angely mit ihren Singspielen auf der Königsstadt und den Wiener Vorstadttheatern volkstümliche und wohlverdiente Wirkungen erreicht.

Während die Wanderbühnen die Poesie des Vagabundentums oft

mit seinem ganzen Elend zur Schau tragen, aber als ein notwendiges Uebel erst von der staatlichen Hebung des ganzen Schauspielerstandes ihre Heilung erwarten dürfen, drohten die Sommerbühnen, die Tivolis und Arenas, anfangs durch die Beiläufigkeit, mit welcher die dramatische Kunst hier behandelt wurde, indem nicht nur Regengüsse die Handlung plötzlich unterbrachen, sondern auch Hundegebell, Kindergeschrei, das Geklapper von Tassen und Tellern fortwährend in die Aufführung hineinlärmten, mit einem bedenklichen Verfall des Theaters. Denn die Kunst wurde hier nicht nur ihrer priesterlichen Hoheit entkleidet, sondern auch aller Illusionen beraubt, die ihr not thun, und, was sie am empfindlichsten kränken mußte, als eine Zugabe zu den Alltagsbeschäftigungen betrachtet. Jetzt ist freilich das Tageslicht und der blaue Himmel über den größeren Sommertheatern verschwunden; die Saisontheater in Berlin unterscheiden sich nur durch den sommerlichen Komfort der Zwischenakte, durch ein grünes Foyer im Freien von den Winterbühnen. Leider! hat die durch den Reichstag gewährte Theaterfreiheit, das Prinzip der freien Konkurrenz, auf die Schaubühne wie auf die Schankwirtschaften, mit denen sie der Paragraph des Gesetzes in eine Linie stellt, angewendet, eine pilzartig hervorwachsende Zahl von Volksbühnen hervorgerufen, zum größten Schaden der Kunst, der Künstler und des guten Geschmacks. Dennoch darf man einigen Berliner neuerstandenen Bühnen, dem National- und Stadttheater, selbst einem Rauchtheater, wie es das Belle-Alliancetheater anfangs war, nachrühmen, daß sie eine ernste Richtung verfolgen, und auch jüngeren Autoren zur Geltung verholfen haben. Die Pflege der Tragödie auf diesen Bühnen, besonders auf dem Nationaltheater, ist eine durchaus nachhaltige und keineswegs unwirksame.

Wir haben die Entwickelung unserer Bühnenzustände in flüchtiger Skizzierung am Faden der Berliner Theatergeschichte verfolgt. Jedenfalls sind die Berliner Theater für die norddeutschen Hof- und Stadttheater maßgebend zu nennen, indem diese meistens die ernsten Trauer- und Schauspiele von der Hofbühne, Possen und Singspiele von den Volkstheatern borgen und ihre Repertoire aus diesen beiden Elementen mischen. Eine selbständige Bedeutung nimmt außerdem das Dresdener Hoftheater in Anspruch, welches unter der langjährigen Leitung des Herrn von Lüttichau und seiner dramaturgischen Beistände, zu denen früher Hofrat Winkler (Theodor Hell), eine Zeit lang Karl Gutzkow und später Hofrat Pabst gehörte, sehr oft in Bezug auf neue Schöpfungen die Initiative ergriff und überdies durch ein vortreffliches Schauspiel-Ensemble und durch hervorragende Talente, wie der vielgefeierte, ideal schwunghafte

Emil Devrient, der originell scharfe, energisch feurige Bogumil Dawison und Frau Baier-Bürck; die Meisterin eines gehaltenen, klassisch adeligen Spiels, unter den deutschen Bühnen einen hervorragenden Rang einnimmt. Nach dem Tode Lüttichaus übernahmen die Intendanz zuerst Herr von Könneritz, nachher Graf Platen. Emil Devrients Rücktritt von der Bühne, Dawisons schwere und unheilbare Erkrankung waren harte Schläge für das Kunstinstitut, ebenso hart wie der große Theaterbrand des Jahres 1869. Seitdem haben indes jüngere Kräfte, der zu früh verstorbene Dettmer († 1880), die energische Pauline Ulrich und die sehr vielseitige, graziöse Franziska Ellmenreich dem Dresdener Schauspiel einen ersten Rang gesichert. Das Hamburger Stadttheater hat, seitdem Baison, der phantasievolle und lebendige Künstler, der auf die dramatische Muse jüngerer Schriftsteller so vorteilhaft anregend eingewirkt, die Direktion desselben niedergelegt, seinen alten Ruf lange Zeit hindurch nicht zu behaupten vermocht. Erst in den letzten Jahren hat es unter Pollinis Leitung wieder Anstrengungen gemacht zu würdiger Darstellung großer Dramen: seine Glanzsaison war es, als Franziska Ellmenreich, Ludwig Barnay, ein originell schaffender, feuriger Künstler und der vielgewandte Siegwart Friedmann dort zusammen engagiert waren, die Thaliabühne unter der umsichtigen Leitung von Charles Maurice, dem längere Zeit Heinrich Marr als tüchtiger Regisseur zur Seite stand, welche die jungen Kräfte nach den Ueberlieferungen einer soliden und naturwahren Menschendarstellung schult, hat sich auf dem Gebiete der „Thalia", von der sie den Namen führt, als die regsamste deutsche Bühne erwiesen. In München, wo der wohlwollende Baron von Perfall die Intendanz führt und die Leitung des Schauspiels in den Händen von Ernst Possart liegt, der zugleich die hervorragendste darstellende Kraft dieses Theaters ist, und überhaupt ein Meister des Vortrags, hat sich das Schauspiel auch auf anerkennenswerter Höhe gehalten. Der Kunstsinn der Fürsten hat die Theater zu Weimar, wo Dingelstedt lange Zeit die künstlerische Leitung in Händen hatte, die jetzt dem kunstsinnigen auch als Kritiker bewährten Freiherrn von Loën unterstellt ist, zu Karlsruhe, wo Eduard Devrient seine dramaturgischen Grundsätze verwirklichte, und nach der kurzen Zwischenregierung von Kaiser und Köberle Gustav zu Putlitz jetzt die Leitung übernommen hat, zu Coburg-Gotha, wo der Dichter von Meyern und nach ihm Eduard Tempeltey bis vor kurzem die Intendanz leiteten, zu Schwerin, wo auf Gustav zu Putlitz der vielseitige Karl von Wolzogen folgte, zu Pflanzstätten würdiger Bestrebungen gemacht, wenn auch der Wirkungskreis dieser Bühnen kein ton-

angebender werden kann. Dasselbe galt von der Oldenburger Hofbühne, welche unter der Leitung des Barons von Gall, zur Zeit, als die Dramen des von den anderen Theatern vernachlässigten Julius Mosen hier zur Aufführung kamen und Adolf Stahr seine dramaturgische „Theaterschau“ schrieb (1845), mit der Vorführung moderner litterarischer Produktionen in erster Linie stand.

Die Wiener Hofbühne hat unter der dramaturgischen Leitung von Schreyvogel (West) (1814—1832), Franz von Holbein (1841 bis 1849) und Heinrich Laube (von 1849 ab) eine ähnliche Entwickelung durchgemacht, wie die Berliner. Anfangs in der Epigonenepoche dominierte das spanische Drama mit seiner südlichen Lyrik, als dessen Uebersetzer sich West selbst Verdienste erworben, und dessen Manier in den Dramen von Zedlitz u. a. wieder zur Geltung kam. Auch hatte Wien an Grillparzer, auf dessen Muse die spanische Dramatik ebenfalls nicht ohne Einfluß blieb, einen hervorragenden Dramatiker. Holbein, der selbst das „Käthchen von Heilbronn“ eingerichtet und außerdem eigene, bloß auf Bühnenwirksamkeit berechnete Dramen, wie: „Das Turnier von Kronstein“ (1820), „der Doppelgänger“ (1833) u. a., verfaßt hatte, zeigte sich als umsichtiger Leiter des Instituts, wenn auch hemmende Zensurschranken einen Teil der klassischen Stücke und später die meisten Erzeugnisse der modernen Litteratur von seiner Bühne ausschlossen. Ihm bleibt das Verdienst, mit Herrn von Küstner zusammen die Tantième eingeführt zu haben. Hervorragende Schauspieler wie Anschütz (ausgezeichnet als Lear und Nathan), Löwe u. a. ließen um so mehr bedauern, daß die Arena dieses Theaters so vielen poetischen Schöpfungen der Neuzeit verschlossen war. Eine ähnliche Herrschaft wie Raupach in Berlin übte auf der Wiener Bühne Friedrich Halm aus, der zwar an Produktivität hinter dem Berliner Schauspieldichter zurückstand, aber ihn doch in Bezug auf künstlerische Haltung, glückliche Oekonomie und nachhaltige Erfolge übertraf. Mit Heinrich Laube, der in einer freieren Epoche des österreichischen Staatslebens die Zügel der Direktion ergriff, kam auch das moderne Element auf der Wiener Bühne zur Herrschaft, soweit es die noch bestehenden, wenn auch ermäßigten Hemmnisse der Konvenienz gestatteten. Die Dramen, welche schon im vorhergehenden Jahrzehnt die Berliner Bretter überschritten hatten, wurden jetzt großenteils auch den Wienern vorgeführt. Bei aller Thätigkeit der Laubeschen Verwaltung und der unleugbaren Fortbildung der Wiener Theaterzustände, die ihr Verdienst ist, hat man ihr in Bezug auf das Repertoire doch nicht mit Unrecht den Vorwurf einer Hinneigung zum französischen Element, einer Bevorzugung

des Scribeschen Lustspiels, seiner Bearbeitungen und Nachahmungen und einer Vernachlässigung namhafter vaterländischer Dichter gemacht, deren Werke den Versuch einer Aufführung mehr verdienten, als manches seichte deutsch-französische Schablonenstück, welches rasch wieder beiseite gelegt wurde. Laube selbst hat mit seinem „Essex“ und „Montrose“, dann mit dem „Fechter von Ravenna“ in Wien die Initiative ergriffen und damit seinem Theater einen gewissen litterarischen Nimbus gesichert. Um das Ensemble der Wiener Hofbühne hat er sich besonders durch das Heranziehen jüngerer Kräfte große Verdienste erworben. Nicht nur Bogumil Dawison, auch die sinnige, geistig bedeutsame Marie Seebach sind von ihm nach Wien gezogen worden, ebenso der feurig edle Josef Wagner, die würdig pathetische, im Fache der Heldenmütter hervorragende Frau Rettig, Herr und Frau Gabillon, Lewinsky, Charlotte Wolter mit ihrem genialen Naturalismus, großartig in Momenten des Affekts und der Leidenschaft, Adolf Sonnenthal, einer der elegantesten Lustspielschauspieler, neuerdings auch hochbedeutend in der Tragödie. Auch die auf dem Gebiete einer kecken und drolligen Naivetät einzige und unübertreffliche Friederike Goßmann, welche nicht bloß auf den Brettern durch die Musterdarstellung „der Grille“, sondern auch in der Wiener Gesellschaft eine an Pariser Erscheinungen anklingende Celebrität erlangte, war längere Zeit am Wiener Hoftheater engagiert.

Doch Alter, Tod, freiwilliger Rücktritt von der Bühne lichteten die Reihen der ersten Künstler; Laubes Direktionsführung stieß auf heftigen Widerspruch, um so mehr, als der Direktor die Einseitigkeiten seiner Richtung immer mehr hervorkehrte. Laube trat zurück und beleuchtete das Burgtheater vom Standpunkte des rücksichtslosen Rezensenten. Sein Nachfolger oder vielmehr der Intendant, dem das Wiener Schauspiel und die Wiener Oper unterstellt wurde, war Friedrich Halm, unter welchem ein tüchtiger und feingebildeter Regisseur, Wolff, die Leitung des Schauspiels übernahm. Jetzt ist Baron Franz von Dingelstedt, der frühere Intendant von München und Weimar, Direktor des Burgtheaters. Die Musterdarstellungen in München, zu denen Dingelstedt die namhaftesten Künstler Deutschlands versammelte, die Shakespeareaufführungen in Weimar gehören zu den glänzenden Antezedentien des Direktors, der sich der jüngeren Litteratur stets förderlich und entgegenkommend bewies. Laube, der eine Geschichte des Wiener Burgtheaters oder vielmehr eine Geschichte seiner Direktionsführung veröffentlicht hatte, die manchen trefflichen dramaturgischen Wink enthält und nur durch das bengalische Licht der Selbstapotheose einen unangenehmen Eindruck macht, übernahm die Theaterleitung in Leipzig,

wo sein Bestreben, ein tonangebendes deutsches Theater zu gründen, an einer zu schroff hervorgekehrten realistischen Richtung, an allerlei Mißgriffen eines diktatorischen Eigensinnes und an einem kleinlichen Reklamewesen scheiterten, welches mit dem überschwenglichen Lob der Musterbühne die gehässigsten Angriffe gegen Andersdenkende vereinigte. Später übernahm Laube die Direktion des Wiener Stadttheaters, 1873 mit der Absicht, der Burg Konkurrenz zu machen, konnte sich indes auch hier nicht behaupten. Die Leipziger Bühne leitete nach Laube zuerst Friedrich Haase, ein Künstler, der ein Meister in seinen Kabinetsstücken ist, und dann August Förster, ein gebildeter Dramaturg der Wiener Schule, tüchtig in jovialen und rhetorischen Aufgaben.

Man kann die Frage aufwerfen, ob die staatliche Zersplitterung Deutschlands der Blüte des Theaters förderlich oder nachteilig sei. In Frankreich giebt es nur eine in dramatischer Hinsicht tonangebende Stadt: Paris. Es bedarf nur des Erfolges in Paris, um einem dramatischen Werke überall in Frankreich die Bahn zu brechen. Von einer Initiative in den Provinzen hört man niemals. Diese Konzentration, welche in den verschiedensten Formen und oft höchst gewaltthätig auch das politische Leben Frankreichs beherrscht hatte und noch beherrscht, vereinfacht freilich die Sicherheit des Erfolges in einer für die dramatischen Autoren ersprießlichen Weise. In Deutschland muß jedes Drama sich die Bühnen Schritt für Schritt erobern, und der Verfasser auf die verschiedenartigste, oft entgegengesetzte Aufnahme seines Stückes gefaßt sein, je nachdem die Besetzung, die Stimmung des Publikums und das Würfelspiel des launenhaften Zufalls günstig oder ungünstig über den Theaterabend entscheiden. Ein dramatischer Messias, dem man in Wien Palmen auf den Weg streut, wird vielleicht in Berlin mit der kritischen Dornenkrone geschmückt, und ein Stück, daß auf die Lachmuskeln der Frankfurter erschütternd wirkt, lockt in Hamburg oder Königsberg dem norddeutschen Publikum kaum ein Lächeln ab. Hierzu kommt, daß die Vielstaaterei leicht zu einer für die großen Ziele der Nationallitteratur bedrohlichen Sonderpolitik der Intendanzen führt, indem in München hauptsächlich die Stücke Münchener, in Berlin die der Berliner, in Weimar die Dramen thüringischer Dichter aufgeführt werden, in Wien die Produktion des Landes ob und nieder der Ems zur Darstellung kommt — kurz, die Ermutigung der sogenannten „einheimischen Talente“ allgemeiner durchgreifende Erfolge ausschließt, und die echten Talente entmutigt, welche sich zufällig keiner provinziellen und persönlichen Zugeständnisse erfreuen. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die zahlreichen Mittelpunkte des deutschen Theaterlebens auch den Dichtern

wieder mancherlei Chancen bieten, das Vorherrschen einer einseitigen Richtung unmöglich machen, einen regen Wetteifer der darstellenden Talente wachrufen und vor allem jene nicht uniformierte, frischkräftige Selbständigkeit der germanischen Volksstämme fördern, welche zur Eigentümlichkeit ihres Volksgeistes gehört.

Es ist keine Frage, daß die Darsteller erst die Dichter ergänzen! Viele Werke des höheren dramatischen Stiles bleiben erfolglos, weil kein dem Dichter geistig verwandter Künstler sie trägt. Wohl weckt zuletzt das dichterische Talent auch eine verwandte schauspielerische Begabung — doch nur den Lieblingen des Glückes steht sie von hause aus zur Seite. Wieviel verdankte Schiller einem Gräff, einem Fleck, wieviel seine Werke später dem Münchener Eßlair! Ludwig Devrient hat für Shakespeares Einbürgerung in Deutschland nicht weniger gethan, als die romantische Schule. Emil Devrient, Baison trugen Gutzkows Hauptrollen, Dessoir kreierte Brachvogels Narciß, Dawison die Rollen anderer jungen Dichter. Wie wir sehen, fehlt es auch in jüngster Zeit nicht an bedeutenden Schauspielern, wenngleich die eigentlich heroisch-gewaltigen Partien ziemlich verwaist sind, und Darsteller, welche einen Macbeth und Coriolan mit den großen Zügen des Dichters zu zeichnen und auf den imponierenden Heldenkothurn zu zaubern verstehn, zu den Ausnahmen gehören. Auch tragische Liebhaberinnen, welche die ergreifenden Konflikte der Tragödie und die Magie dämonischer Frauengestalten mit allem Schwung großer Mittel zur Geltung bringen, können in einer Zeit nicht gedeihn, in welcher die Jane Eyre, Fanchette, Hernance die Ideale der Künstlerinnen und des Publikums sind! Das in letzter Zeit zu vorwiegender Herrschaft gelangte Unwesen der Gastrollen und des reisenden Virtuosentums lähmt die ruhige Bildung der Repertoire, die Gestaltung eines harmonischen Ensembles und kommt nur selten den neuen Dichtern zu gute, weil in der Regel von den reisenden Künstlern nur ältere Paradepferde vorgeritten werden. Ueberstürzte Aufführungen, Unterbrechungen ruhiger Vorbereitungen zu Stücken, die mit eigenen Kräften dargestellt werden, das kometarische Auftauchen und Verschwinden neuer Stücke, die sich nicht einbürgern können, weil der Gast sie nur zur Selbstverherrlichung vorspielt und den minder berühmten Darstellern damit das Recht der theatralischen Erstgeburt und allen Nimbus nimmt, die Erweckung des „Virtuosen", der in jedem Darsteller schlummert, durch das verlockende Beispiel, die Hinneigung des gastirenden Künstlers selbst zu scharfem Hervorheben effektvoller Nüancen — das sind die Schattenseiten des übertriebenen Gastrollen-Unwesens, während auf das rechte Maß beschränkte Gastreisen dazu dienen, ein Urteil über den Wert

bedeutender Darsteller auch dem Publikum anderer Städte möglich zu machen und die kritische Bildung und den Geschmack durch Vergleichungen zu fördern.

Eduard Devrient, der seine verdienstvolle „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (5 Bde., 1848—73) jetzt zum Abschluß gebracht hat, gab dem letzten Bande den Titel: „Das Virtuosentum“ und stellt unter dieser Ueberschrift die jüngste Entwickelung der dramatischen Kunst dar. Seine Charakteristik der namhaftesten Darsteller giebt ein wenig geschmeicheltes Bild; Emil Devrient und Dawison erscheinen als Virtuosen und deshalb als Künstler von zweifelhafter Berechtigung. Bei allen Vorzügen eines dramatischen Ensembles darf dasselbe dennoch nicht die Wirksamkeit von Talenten ausschließen, welche über die Mittelmäßigkeit hinausragten. Insofern wird das Genie immer das Ensemble sprengen — sollen wir deshalb auf das Genie verzichten? Die Ensemble-Gastspiele, die gewissermaßen ein Virtuosentum des Ensembles vertreten, sind neuerdings in Schwung gekommen. Allen voraus ging das gastierende Meininger Hoftheaterpersonal mit seinen Mustervorstellungen, mit denen es ganz Deutschland durchreiste: einzelne klassische Dramen wurden vorgeführt mit ausgezeichnetem Zusammenspiel, mit höchst geschmackvollen Dekorationen, in stimmungsvoller Weise. Der kunstsinnige Herzog selbst leitete zunächst in Meiningen diese Inscenierungen. Ein Ensemble von Kräften ersten Ranges, das also dem höchsten Ideal darstellender Kunst entspricht, sollten die Münchner Mustervorstellungen sein, welche Ernst Possart in Scene setzte nach dem Vorbild des früheren Gesamtgastspiels unter der Dingelstedtschen Intendanz; sie vereinigten in der That alle jüngeren namhaften Kräfte; doch vermißte die Kritik das gleichgestimmte Zusammenspiel.

Daß im ganzen der Schauspielerstand und das Direktionswesen einer Hebung bedürftig sind, ist keine Frage, und ebenso gewiß, daß dies in letzter Instanz nur durch den Staat erreicht werden kann, der freilich jetzt durch die erteilte Konzessionsfreiheit die Interessen der Kunst gänzlich aus der Hand gegeben hat.

Was die Schauspieler betrifft, so droht die Ueberflutung mit verlaufenem Gesindel und mit gänzlich unbefähigten Individuen diesen Stand um die Geltung zu bringen, welche unsere moderne Bildung ihm einzuräumen geneigt ist, abgesehn davon, daß die künstlerische Mission des Theaters in solchen Händen zu Schanden werden muß. Theaterschulen sind gewiß im stande, eine geeignete Vorbildung zu geben, doch sind sie bisher nur Privatunternehmungen geblieben, ohne Ermutigung und Pflege von seiten des Staats. Schon zur Hebung des Standes würde ein allgemeines deutsches Theatergesetz beitragen. Die disziplinarischen Theatergesetze

setze der einzelnen Bühnen sind eine nicht zu duldende Anomalie und oft nur von den Bastonadengelüsten eines Bühnenkadi in die Feder diktiert. Soll die staatsbürgerliche Stellung der Schauspieler gesichert sein, so müssen die Usancen der Kulissen einem allgemein gültigen Gesetzeskodex weichen. Reformbestrebungen sind hier gleichzeitig im Jahre des Heils 1871, von den Bühnenleitungen, den Intendanten und Direktoren des Kartellvereins, die in Kassel, und von den Schauspielern, die in Weimar tagten, in die Hand genommen worden. Die Erweiterung des Bühnenkartellvereins, die Gründung der „deutschen Bühnengenossenschaft“, die schon jetzt mehr als 6000 Mitglieder zählt, über bedeutende Fonds disponiert, die Selbständigkeit der darstellenden Kunst wahrt, gegenüber den Direktionen und Theateragenturen, waren die Frucht dieser Initiative.

Auch die deutschen dramatischen Schriftsteller und Komponisten haben, nach vielen vergeblichen Anläufen, zuerst in Nürnberg, dann in Leipzig 1871 eine Genossenschaft konstituiert, die in erster Linie die Sicherung des Rechtsschutzes im Auge hat, außerdem aber in jeder Hinsicht als eine Macht den Bühnenleitungen das Gesetz des wechselseitigen Verkehrs zu diktieren vermag.

Der französische dramatische Schriftstellerverein, der solchen Bestrebungen ein Vorbild war, besteht seit etwa dreißig Jahren. Ihm verdanken die Dramatiker die Tantième, die er den Bühnen aufgenötigt hat, und die Prämien von 2—5000 Franks, welche bei der ersten, fünfundzwanzigsten, fünfzigsten und hundertsten Vorstellung den Dichtern gezahlt werden. Er hat sein Zentralbureau in Paris. Ueber alle Aufführungen der einzelnen Stücke in ganz Frankreich wird nach genauer Ueberwachung Register geführt; die Vereinskosten werden durch einen Abzug der Gewinnprozente gedeckt. Von unseren praktischen Nachbarn nach dieser Seite hin zu lernen ist keine Schande und jedenfalls vorteilhafter, als wenn wir ihnen ihre einförmige Bühnentechnik absehn oder die Lorettenmoral auf unsere Bretter bringen. Wenn man vergleicht, welcher glänzende pekuniäre Erwerb den dramatischen Autoren in Frankreich zu teil wird, welcher Aufmerksamkeit und Auszeichnung sich dieselben von seiten der höchsten Staatsgewalten zu erfreuen haben, so muß man allerdings einräumen, daß die Lage der Dramatiker diesseits des Rheines, trotz einzelner Bestrebungen, sie zu heben, im ganzen noch unerfreulich bleibt und in keinem Verhältnis zu der hohen Mission steht, welche den dramatischen Talenten anvertraut ist. Denn ohne Frage ist die dramatische Poesie zugleich das Schwung- und Triebrad der dramatischen Kunst, der ganzen theatralischen Thätigkeit. Ohne die Autoren würden die Theater in Deutschland bald verwaist sein

und viele tausend Menschen um ihr tägliches Brot kommen. In einer praktischen Zeit, wie die heutige, ziemt es sich, auch diesen praktischen Gesichtspunkt hervorzuheben, da man nur zu leicht geneigt ist, dem dramatischen Schriftstellertum selbst eine dienende Stellung anzuweisen. Von dem ersten Intendanten bis zum letzten Theaterarbeiter sind alle in der Bühnenwelt wirkenden Kräfte von dem Talente und Genius des dramatischen Schriftstellers abhängig. Man wird vielleicht entgegnen, daß sich aus ältern Stücken ein gutes Repertoire bilden lasse, und daß man im Notfalle die Dramatiker der Neuzeit entbehren könne. Doch abgesehen davon, daß dieser Einwurf nicht das Prinzip und das Wesen der Sache trifft; so versuche man einmal, ein solches ehrwürdiges litterarhistorisches Repertoire herzustellen — und man wird sich bald von dem trostlosen Erfolg dieses Experimentes überzeugen. Nicht bloß der Reiz der Neuzeit macht dem Publikum die dramatischen Novitäten unentbehrlich; auch der Trieb, sich an der lebendigen Fortentwickelung des Dramas zu betheiligen, gleichsam mitthätig zu sein mit den schaffenden Geistern der Epoche. Denn im Gegensatze zu einer verdrießlichen und blasierten Kritik ist in der Nation stets der Instinkt lebendig, die Bedeutung der Zeitgenossen anzuerkennen, ja zu überschätzen, weil sie nur in ihr eine Bürgschaft für die zukünftige Geltung ihrer eigenen Zeit finden kann. Was das Theater betrifft, so wird der Charakter einer bestimmten dramatischen Epoche weder durch die Direktoren, noch durch die Schauspieler bestimmt, sondern nur durch die dramatischen Dichter, die ihr das Gepräge ihres Geistes aufdrücken. Ob überhaupt das Theater in seiner hohen Bedeutung als ein Institut des nationalen Kultus erfaßt wird, welches ein Volk zur Begeisterung für das Große und Schöne erzieht, oder ob es sich in eine flache, geistlose, vielleicht selbst sittengefährliche Unterhaltungsanstalt verwandelt — das hängt in letzter Instanz eben so wenig von den Intendanzen und Schauspielern, sondern nur von den dramatischen Dichtern ab.

Zwar hatte sich die rechtlose Stellung derselben allmählich gebessert; doch waren diese Verbesserungen keineswegs durchgreifender Art. Zunächst machte die Bundesgesetzgebung hierin Fortschritte zum Bessern, indem sie ein preußisches Gesetz adoptierte, nach welchem auch diejenigen Stücke, die bereits im Buchhandel erschienen sind, von keiner Bühne ohne Erlaubnis und Entschädigung des Verfassers zur Aufführung gebracht werden dürfen. Früher war in Bezug auf gedruckte Stücke ein allgemeines Piratentum verstattet; jede Bühne ohne Ausnahme durfte sie ohne Honorar zur Darstellung bringen, und nur die größeren Hoftheater machten von diesem Rechte keinen Gebrauch. Der Vorzug des obigen Gesetzes bestand nun

in der bestimmten prinzipiellen Anerkennung des geistigen Eigentums der dramatischen Autoren von seiten des Staates. Das Gesetz über geistiges Urheberrecht, das der deutsche Reichstag im Jahre 1871 zur Geltung brachte, hob auch noch die geringfügige Klausel auf, die früher dem Autor allein das Recht eines gedruckten Stückes sicherte und belegte unbefugte Aufführungen mit den empfindlichsten Geldstrafen. So war einer Vereinigung dramatischer Dichter eine feste gesetzliche Grundlage gegeben. Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten, die jetzt ihren Sitz in Leipzig hat, zählt mit wenigen Ausnahmen die hervorragendsten Dramatiker und Komponisten zu ihren Mitgliedern; sie hält den durch das Gesetz geschaffenen Rechtsboden mit Ausdauer fest, hat bereits zahlreiche Prozesse geführt, die Kontrole über alle Bühnen, auch die Künstler ausgedehnt und suchte feste Verkehrsnormen festzustellen, die meistens die Tantième als Prinzip festhalten oder analoge Bestimmungen, denen zufolge jede neue Aufführung eines Stückes von neuem honoriert wird.

Doch die Tantième allein würde die Lage der dramatischen Schriftsteller eben so wenig verbessern; sie kommt nur denjenigen zu, deren Stücke aufgeführt werden. Dies ist aber unter den jetzigen Verhältnissen ein Zufall und keineswegs abhängig vom Werte der Stücke oder für ihn entscheidend. Die Direktoren wollen alle nicht einsehen, daß der scenische, nach dem Maße der Bühnentechnik berechnete Erfolg eine unsichere, ja geradezu unberechenbare Größe ist, während die hinreißende Gewalt des Genius allein zu allen Zeiten den Erfolg der dramatischen Werke verbürgt und alle kleinlichen dramaturgischen Mäkeleien beschämt hat. Zu dieser ohne Frage herrschenden Geschmacksrichtung, die man doch mindestens als eine einseitige bezeichnen darf, kommt nun hinzu, daß die wenigsten Bühnenleitungen den Mut der Initiative besitzen. Die Aufführung eines neuen Stückes wird als ein gewagtes Experiment betrachtet — man läßt gern anderen Bühnen den Vortritt; man erlaubt ihnen gern, die Kastanien aus dem Feuer zu holen. Doch die Bühne soll die Schule des Talentes sein. Das kann sie aber nur, wenn man die Werke dramatischer Talente ohne allzu ängstliche Auswahl dem Publikum vorführt, nicht wenn man hier und dort eins herausgreift, vielleicht das schwächste, und wenn es nicht den gewünschten Erfolg gehabt, gleichsam das ganze Talent ad acta legt!

Zur Anregung für dramatische Schriftsteller dienen auch die verschiedenen Preisausschreibungen für das beste Trauer- und Lustspiel, welche in den letzten Decennien stattgefunden. Früher pflegten die Hofbühnen selbst solche Preise auszuschreiben, und sowohl die Berliner wie die Wiener haben eine Prämienkonkurrenz für das beste Lustspiel ausgeschrieben, welcher

einige Stücke von Freytag, Bauernfeld, Benedix, Mauthner u. a. ihre Entstehung verdanken. Im Jahre 1858 schrieb der König von Baiern einen Preis für das beste Trauerspiel und einen für das beste Lustspiel aus. Preisrichter waren Geibel, Sybel und Bodenstedt. Den ersten Preis erhielt Paul Heyse für seine „Sabinerinnen", das Accesit Wilhelm Jordan für „die Witwe des Agis". Es konkurrierten nur eingesendete Stücke. Später setzte derselbe kunstsinnige Monarch einen Preis für das beste Schauspiel aus der bayerischen Geschichte aus. Die Gründung einer Prämie von 3000 Mark für das beste Drama, das im Laufe eines Trienniums erschienen, von seiten der preußischen Regierung ist eine der erfreulichsten Früchte, welche die Säkularfeier Schillers von 1859 getragen. Man hat freilich in dieser Maßregel nichts Ersprießliches finden wollen, ja sogar behauptet, daß sie mehr zur Entmutigung, als zur Ermutigung der dramatischen Produktion beitragen werde. Es ist wahr, man kann bei dieser Veranlassung an die Riesenprezel denken, welche der beste Schüler der Elementarschulen nach wohlbestandenem Examen als Auszeichnung erhält. Doch warum nicht ebenso an den Dichterkranz, der den Sieger im hellenischen Wettspiele des dramatischen Schaffens schmückte? Durch Preisausschreibungen schafft man freilich weder Talente noch Genies, und manche offiziell gekrönte Dichter sind bald verdienter Vergessenheit anheimgefallen. Dennoch bleibt es ein erfreuliches Ereignis, daß der Staat selbst in unmittelbarer Weise die Protektion der dramatischen Litteratur übernimmt. Schon durch die bloße Thatsache einer solchen Prämien-Erteilung erklärt er die dramatische Litteratur nicht für einen gleichgültigen oder abgestorbenen Nebenzweig an seinem Lebensbaum, sondern für einen aus seinem geistigen Mittelpunkte erwachsenden Hauptsproß, der seine Krone bilden hilft. Während seine Thätigkeit der Bühne gegenüber bisher nur eine überwachende und abwehrende war, während er aus dem dramatischen Blumengarten nur das wuchernde und gemeinschädliche Unkraut durch die Polizei ausjäten ließ, erklärt er jetzt die Pflege der dramatischen Kunst für verwachsen mit seinen Lebens-Interessen, für würdig seiner Anerkennung und Auszeichnung! Der nächste konsequente Schritt in dieser Richtung wäre: die Ueberweisung der theatralischen Angelegenheiten an das Kultus- und Unterrichts-Ministerium.

„Doch wir wollen ja gerade keine Bevormundung von seiten des Staates," hört man die Gegner rufen, „um so schlimmer, wenn wir nicht bloß polizeiliche Verbote, sondern auch ministerielle Dichter erhalten sollen, welche mit ihrer staatlichen Anerkennung und ihrer akademischen Zensur sich brüsten, wenn die ganze deutsche dramatische Litteratur in eine große

Schulklasse verwandelt und mit einem feierlich erklärten Primus begnadigt wird!"

Ja, lebten wir in Arkadien, Ikarien und Utopien — so würde sich freilich kein Staat um die Dichter zu bekümmern brauchen, weil es dort keinen Staat giebt; aber da auch der dramatische Schriftsteller, mag er hundert Mal ein Weltbürger sein, zugleich ein Staatsbürger ist, so kann es für ihn nicht gleichgültig sein, wie der Staat sich zur dramatischen Litteratur verhält, ob er in ihr nur eine Ausschmückung polizeilich erlaubter Nebenstunden erblickt, oder eine Kulturmacht, mit deren Förderung er die Vollendung seiner eigenen Mission fördert. Gerade in unserem litteraturfreundlichen Deutschland, in welchem vor allen Büchern die Litteraturgeschichten den besten Absatz finden, ist trotz aller Schillerfeste die Ansicht noch sehr verbreitet, ein Dichter, ein lyrischer oder dramatischer, sei für gesellschaftliche und Theaterabende ganz angenehm, in Bezug auf den Staat aber ein notwendiges Uebel und könne doch kaum mit den Subalternbeamten rangieren und mit ihrer sehr nützlichen Thätigkeit wetteifern. Wir haben keine Akademie, wie in Frankreich, welche namhaften Schriftstellern eine hohe gesellschaftliche Stellung giebt, die im Verhältnis steht zu ihrem Ruf und ihrer Bedeutung. Nun kann man zwar sagen, unsere Gesellschaft erteilt ihre Auszeichnungen unabhängig vom Staat — aber der Staat hat doch auch für Kunst und Litteratur die Aufgabe, eine maßgebende Schutzmacht zu sein, die gesellschaftliche Meinung, wenn nicht zu leiten, so doch in seiner Weise auszudrücken.

Die Art und Weise, wie die preußische Stiftung ins Werk gesetzt werden soll, ist an und für sich zweckentsprechend. Es handelt sich eben nicht um eine Prämienkonkurrenz. Nur bei einer solchen wird der Ehrgeiz der dramatischen Schriftsteller in künstlicher und äußerlicher Weise angespornt. Hier handelt es sich um ein Wettrennen auf dem litterarischen „Turf"; wer sein Pferd in die Arena schickt, der ist natürlich auf den Ausgang auf das höchste gespannt. Hierzu kommt, daß bei diesen Prämienkonkurrenzen ein namhafter Schriftsteller sich selten beteiligt. Dann aber mußte bei der Entscheidung das Urteil der Preisrichter ein rein akademisches bleiben; es konnten keinerlei volkstümliche Gewichte, wie der Erfolg bereits aufgeführter Dramen, das Urteil des Publikums und der Presse über dieselben mit in die Wagschale gelegt werden; es blieb nur die sublimierte, aus dem unbefleckten Kodex der Aesthetik geschöpfte, aber doch mit dem unvermeidlichen subjektiven Geschmack versetzte preisrichterliche Entscheidung übrig. Die Probeaufführung der drei besten Dramen auf der Münchener Bühne, wie sie bei der letzten bayrischen

Prämienkonkurrenz angeordnet worden, konnte doch nur für ein Surrogat gelten.

Alle diese Schattenseiten fallen bei einer Prämiierung fort, welche keine Konkurrenz ausschreibt, sondern nur für das beste veröffentlichte Drama der drei letzten Jahre einen Preis erteilt. Ein solcher Preis hat den Charakter einer „Nationalbelohnung," welche der Staat erteilt, ohne daß sich die Schriftsteller darum zu bemühen und überhaupt darum zu kümmern brauchen. „Wenn ich dich liebe, was geht's Dich an?" Wer sich nicht um einen Preis bewirbt, kann sich auch nicht gekränkt fühlen, wenn er ihn nicht erhält.

Gegen diese einfache Logik wird nun geltend gemacht, daß gerade die preußische Maßregel das ehrgeizige Talent mehr entmutigen müsse, als eine Prämienkonkurrenz, bei der man sich ja nicht zu beteiligen brauche. Hier werde man nolens volens mit den Kindern seiner Muse vor das ästhetische Tribunal geschleppt; man müsse sich aburteilen lassen, man müsse die Zensur mit nach Hause bringen, man müsse sehen, wie ein anderer vorgezogen und ausgezeichnet wird! Doch kein schöpferisches Talent, dem des Schaffens Wonne das Höchste, welches Dramen schreiben wird, weil es sie schreiben muß aus dem innern unwiderstehlichen Drang der Begeisterung, welches Dramen schreiben würde, wenn sie ewig im Pulte moderten — wird auch nur einen Augenblick die Feder beiseite werfen, wenn es einen andern Dichter mit dem Preise gekrönt sieht.

Was die Nichtbeteiligung der besten Schriftsteller betrifft, so ist sie durch die preußische Formulierung von selbst vermieden. Die bessern Werke des Trienniums gehören zur Kompetenz des Tribunals. Der Erfolg kann aber mitsprechen, das Resultat der Aufführung, der Eindruck, den ein Stück auf das Publikum gemacht, die Urteile der Presse, welche zuletzt doch ein Gesamtresultat ergeben. Freilich wird diese Stimme keine entscheidende sein — sonst müßte das Komité ja sein Urteil dem Urteil der Intendanten und Direktoren unterordnen. Es bedarf gewiß großer Umsicht und Gewissenhaftigkeit, keins der durch den Druck veröffentlichten oder wenn auch nur einmal oder an einer Bühne aufgeführten Stücke zu übersehen. Es kann ja in einer solchen vergessenen Muschel die Dreitausendmark-Perle schlummern. Denn bei dem Bühnenerfolge gelten oft Schillers Worte:

Ohne Wahl verteilt die Gaben,
Ohne Billigkeit das Glück;
Denn Patroklos liegt begraben,
Und Thersites kehrt zurück!

Die bisherigen Preisausteilungen haben zwei namhafte Dichter gekrönt — und zwar Friedrich Hebbel, der kurz vor seinem Tode den Preis für seine „Nibelungen" erhielt und Emanuel Geibel, dem für die „Sophonisbe" der dramatische Preis zuerkannt wurde. Ein Mißgriff dagegen war die Preisverteilung an Albert Lindner für das Drama „Brutus und Collatinus," ein Stück nicht ohne Talent und markige Kraft, aber voll Kompositionsfehler, verworren, unrein in der Diktion und vielfach geschmacklos. Nach mehreren Triennien ist der Schillerpreis gar nicht ausgeteilt worden: neuerdings, 1879, erhielt ihn Adolf Wilbrandt, vorzugsweise für sein Trauerspiel: „Kriemhild" und Franz Nissel für sein Drama: „Agnes von Meran."

So sehr wir die ursprünglichen Bestimmungen für Verteilung des Schillerpreises billigen müssen: so wenig hat sich leider in der Praxis dieselbe bewährt. Einmal liegt dies an den Preisrichtern selbst. In Frankreich haben diese einen Halt und weit größere Sicherheit für ihre Entscheidungen in der überlieferten Rücksicht, die sie auf die Meisterschaft des Stils, die Vollendung der sprachlichen Darstellung zu nehmen haben. Es ist dies dort mit Recht eine conditio sine qua non der Preisverteilung bei dichterischen Werken. In Deutschland herrscht in Bezug hierauf die größte Verwilderung und deshalb hat die Willkür der Preisrichter freies Spiel. Die meisterhafte Handhabung der Sprache und der sprachschöpferische Genius der Dichter kommen hier gar nicht in Betracht. Das preisgekrönte Drama Lindners mit seinen sprachlichen Härten und seinem unentwirrbaren Bilderwust, „Agnes von Meran" mit den schleppenden meist ungelenken Versen liefern hierfür den schlagendsten Beweis. Außerdem soll nach den Statuten des Schillerpreises für die Preisverteilung auch der thatsächliche Erfolg in Betracht kommen. Davon sehen die Preisrichter mehr und mehr ab; und doch ist dies äußere Moment von Gewicht, gegenüber persönlichen Liebhabereien des Studierzimmers, die sich sonst mehr oder weniger geltend machen. Freilich, da die Intendanten jetzt fast keine Tragödien mehr geben: woher soll das Entscheidungsmoment des thatsächlichen Erfolges kommen? Es ist das eben ein circulus viciosus, wie er in den unglücklichen deutschen Theaterzuständen liegt, wo die Bühnenleiter und das Bühnenpublikum gegenseitig ihren Geschmack nach besten Kräften korrumpieren. Am schlimmsten aber ist es, daß die gekrönten Dramen auch nachher nicht aufgeführt werden, nicht einmal an den Bühnen, deren Leitung in den Händen der Preisrichter liegt. Dadurch wird der ganze Schillerpreis in eine ironische Beleuchtung gerückt und die Preisverteilung in eine ganz harm- und einflußlose Schulzensur verwandelt. Von der Münchener Hof-

bühne werden in jüngster Zeit alljährlich Preise ausgeschrieben; hier muß der Erfolg dieser Aufführungen das ästhetische Urteil der Preisrichter bestätigen oder entkräften; doch hat die dramatische Produktion weder durch die Münchener, noch durch eine Frankfurter Preisausschreibung irgend eine nennenswerte Bereicherung erfahren. Einen Wiener Lustspielpreis erhielt ein ebenfalls gänzlich unbekannter Dichter Hippolyt Schauffert für ein Lustspiel: „Schach dem Könige," das bei einem glücklichen Wurf im ganzen doch im einzelnen große Schwächen, Schwerfälligkeit und gesuchten Witz zeigte. Auch wurde in Wien der erste Grillparzerpreis an Adolf Wilbrandt für sein Trauerspiel „Gracchus der Volkstribun" ausgeteilt auf Grund einer Stiftung, die bei dem großen Jubelfeste des Dichters gegründet wurde, und zwar findet die Preisverteilung nach denselben Prinzipien statt, wie bei dem Berliner Schillerpreise.

So hat sich die Stellung der dramatischen Autoren gebessert; das Drama überhaupt aber leidet unter der Konkurrenz mit der Oper und dem Ballet, denen sich die Vorliebe der Zeitgenossen um so mehr zuwendet, je mehr in neuer Zeit diese dramatisch-musikalischen Zwittergattungen den Glanz der Bühne in sich konzentrieren. In den deutschen Hauptstädten Berlin und Wien bestehen besondere Opernhäuser, und selbst die zweiten Theater pflegen der italienischen Oper zu huldigen. Bei den übrigen Hof- und Stadttheatern ist der Kultus des Dramas und der Oper verschwistert, und in der Regel muß das Drama das Budget der Oper mit decken helfen, da die Kosten der letztern am schwersten auf dem Etat der Theater lasten. Eine notwendige Folge des Opernglanzes ist die verhältnismäßig stiefmütterliche scenische Ausstattung der Tragödie. Freilich verlangt die Tiecksche Dramaturgie und ihre Anhängerschaft für das Drama die größte scenische Einfachheit und wollte sogar die unverwandelte Shakespeare-Bühne mit den die Scene anzeigenden „Zetteln" wieder einführen. Das ist die Konsequenz einer Richtung, welche sich in offenem Gegensatze gegen den Geschmack der Zeit befindet. Nun ist wohl keine Frage, daß es Dramen giebt, bei deren rein innerlichem Verlauf das aufdringliche Mitwirken der äußern Scene störend sein würde. Auf der andern Seite bedarf die große historische Tragödie — wir erinnern nur an die Jungfrau von Orleans — oft einer bedeutenden äußern Staffage, und es ist nicht abzusehn, warum hier der Glanz der Bühne nicht die Wirkung des Dramas erhöhn und eine imposante Massenentfaltung die Illusion der Bühne heben sollte? Mit wenigen Ausnahmen wird aber das Drama nach dieser Seite hin als ein Aschenbrödel behandelt, welches selbstverständlich neben der glänzenden Schwester in den Hintergrund tritt.

Auch ist nicht zu verkennen, daß die Bevorzugung der Oper von seiten der Direktionen zu einer Bevorzugung von seiten des Publikums führen muß, welche wieder ungünstig auf sein Verhalten gegenüber dem Drama einwirkt. Denn die aus der Vorliebe für die Oper erwachsende Gewohnheit, sich in Bezug auf den Fortgang der Handlung gleichgültig und zerstreut zu verhalten und immer nur dem als Selbstzweck auftretenden Tonkunstwerk zu huldigen, gleichsam zum Augenblick zu sagen: „verweile doch, du bist so schön," führt das Publikum leicht dem Drama gegenüber zu einer ähnlichen Zerstreutheit, welche den Bedingungen und Motiven der Handlung nur ein halbes Gehör schenkt, während hier ihre Fortbewegung und ihr innerer Zusammenhang die eigentliche Seele des Kunstwerkes sind.

Die mit grandiosen Effektmitteln wirkenden Opern des berühmten „Maëstros" der Gegenwart, Meyerbeer, welche dem modernen Kosmopolitismus der Musik huldigen und, obgleich Werke eines deutschen Talentes, doch meist in Paris zuerst zur Aufführung kamen, ruhn in der Regel auf der Grundlage eines von französischen Autoren gedichteten Operntextes und gönnen der deutschen Muse nicht einmal die bescheidene Beteiligung, die im Schaffen der Dichtung besteht. Die Reaktion der Komponisten aus deutscher Schule konnte um so weniger eine durchgreifende sein, als diese durch die herrschende Zeitstimmung ebenfalls zu mancherlei Zugeständnissen an den rauschenden und berauschenden Effekt genötigt wurden. Eine grundsätzliche Reaktion trat mit Richard Wagner und seiner Theorie der „Zukunftsmusik" auf, obgleich selbst dieser geistreiche, paradoxe Denker und Komponist, der den Punkt gefunden zu haben glaubt, von welchem aus er wie Archimedes die alte Oper aus ihren Angeln hebt, sich nicht ganz von modernen Effektmitteln freihält. Richard Wagner tritt in seinen Werken: „Oper und Drama" (3 Bde., 1852) und „das Kunstwerk der Zukunft" (1850) als ein Reformator der Künste auf, als eine Art von Rousseau, welcher auf einen einfachen „Urzustand der Kunst" aus der hassenswerten Zersplitterung unserer Kultur zurückzulenken sucht. Nach ihm soll Musik und Poesie einen innigen Bund schließen und die Musik nur zu einem Mittel des Ausdruckes herabgesetzt werden. In Wahrheit liegt aber in dieser Erniedrigung eine Erhöhung; er will das Drama auf seine einfachsten Voraussetzungen zurückführen; seine Helden sollen nur ja, ja und nein, nein sagen; das Drama der Zukunft soll mit „dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiele auf das umständlichste wirren und entwirren," durchaus nichts mehr zu thun haben; kurz, die Poesie soll ihres ganzen Gedankeninhaltes, ihrer reichen Verstandesmomente, ihrer welt- und lebenum-

fassenden Tiefe, ihrer psychologischen Feinheiten, ihrer geistsprühenden Schärfe beraubt werden, um nur in jenen einfachen Akkorden der Empfindung auszutönen, welche die Musik verstärkend zu bedeutsamem Ausdruck bringen kann. Das ist das Kunstwerk der Zukunft — und außer ihm soll es keine dramatische Poesie mehr geben! Daß indes diese Poesie wieder der Einfachheit der dramatischen Wunderwelt anheimfällt und keine selbständige Größe und Bedeutung behaupten kann: das beweisen die vom Komponisten selbst gedichteten Textbücher zu „Tannhäuser" und „Lohengrin", den beiden Opern, welche die Zukunftsmusik auf allen deutschen Bühnen heimisch gemacht haben. Diese Texte verdienen als Operntexte manches Lob, sind aber als selbständige Dichtungen ohne durchgreifende Bedeutung Noch mehr gilt dies vom Text zu „Tristan" und den „Nibelungen", die mit immerhin bedeutender Gesamtwirkung in Bayreuth, an einer besonders dafür gebauten Bühne, und an einzelnen Theatern, besonders in Leipzig, Wien, München, Hamburg, zur Aufführung gekommen sind. Theatralische Intuition ist dem Komponisten in hohem Maße eigen. Das beweist besonders die beste Oper der musikalischen Tetralogie: die „Walküre"; doch der dichterische Text ist überreich an sprachlichen Sünden und Geschmacklosigkeiten; am größten ist der Schwulst in „Tristan".

Während der unermüdliche Maëstro in der Weltstadt Paris selbst für seine Musik Propaganda machte und so seinen Hauptgegner Meyerbeer im eigenen Lager angriff, war seine Schule höchst eifrig in einer oft glänzenden Polemik, in einer rastlosen Debatte, in Programmen, in Kriegserklärungen gegen anders Gesinnte, in Konzerten und andern künstlerischen Produktionen. Franz Lißt, eins der glänzendsten Phänomene der Musik, einer der geistvollsten Vertreter der feinen europäischen Gesellschaft, steht mit seinen zahlreichen Jüngern neben Richard Wagner an der Spitze der neuen Schule, deren unleugbares Verdienst es ist, bei ihren Debatten auf die letzten Prinzipien der Musik und der Kunst überhaupt zurückzugehn und so eine geistreiche und lebensfrische Bewegung in dieser Sphäre zu erzeugen. Jedenfalls hat das neue Problem bereits eine ganze Litteratur, die sich mit ihm beschäftigt, und in der es an blitzenden Einfällen eines jugendlichen Reformdranges nicht fehlt, hervorgerufen. Doch ebenso thätig sind die prinzipiellen Gegner der neuen Richtung, von denen wir in erster Linie den Geschichtschreiber der Musik, Ambros, und den geistvollen Wiener Kritiker, Hanslick, nennen.

Wenn indes die Effektoper, vom Glanze großer Talente getragen, ausgestattet mit jedem Pomp von Kostümen, Dekorationen, Maschinerien,

hinreißend durch die Massenwirkungen der Instrumentation, der Chöre, der Statisterie und im Bunde mit dem Ballet, den harmonischen Gruppierungen und sinnlich verlockenden Stellungen des modernen Bühnentanzes, die Wirkungen des gedankenvollen, charakteristisch tiefen und in der Fülle eigener Poesie aufblühenden Dramas beeinträchtigt: so wäre das „Kunstwerk der Zukunft", welches einen Bund der Künste in Aussicht stellt, um alle zu Gunsten der Musik zu absorbieren, wenn je der Versuch gemacht werden sollte, ihm ausschließliche Geltung zu verschaffen, der Ruin des modernen Dramas, ganz abgesehn davon, ob nicht auch die Musik bei dieser Herrschaft über die andern Künste, bei dieser Annexion der Dicht-, Schauspiel- und dekorativen Kunst, etwas von dem Reiz und Zauber ihres eigentümlichsten Wesens einbüßen würde. Nur als eine bestimmte Art dramatischer Kunstschöpfungen, bei einfachen Gefühlsstoffen, vermag das Kunstwerk der Zukunft eigentümlichen Wert zu behaupten.

Dritter Abschnitt.

Geschichtschreibung und Politik.

Deutsche Historiker überhaupt: Johannes von Müller — Heinrich Luden — Friedrich Christian Dahlmann — Friedrich Christoph Schlosser — Friedrich von Raumer — Georg Niebuhr — Leopold Ranke. — Die moderne Schule: Johann Gustav Droysen — Ludwig Häusser — Georg Gervinus. Die Litterar- und Kulturhistoriker Heinrich von Sybel — Georg Waitz — Theodor Mommsen — Max Dunker. — Publizisten und Zeitungen — politische Beredsamkeit.

Es ist kein Zweifel, daß das öffentliche Leben und eine durch dasselbe befruchtete historische Darstellung und politische Beredsamkeit in Deutschland erst von sehr kurzer Zeit her datieren. Selbst die politische Broschüren-Litteratur, deren Ueberflutung jetzt die solideren Erzeugnisse des litterarischen Marktes bedroht, ist von noch so jungem Datum, daß die im Anfange des vierten Jahrzehnts erschienene Vierfragenbroschüre Johann Jacobys das unglaublichste Aufsehn erregen konnte und einen historischen Rang zu behaupten vermag, ähnlich wie die Broschüre von Sieyes über den tiers-état, zur Zeit als die französische Revolution für Frankreich zuerst ein öffentliches Leben schuf. Gegen Frankreich, noch mehr aber gegen

England, in welchem das öffentliche Leben, die politische Presse und Beredsamkeit bereits tief in der Nation wurzeln, befindet sich unser deutsches Vaterland in dieser Hinsicht noch in den Anfängen seiner Entwickelung, und die deutsche Geschichtschreibung, deren Zusammenhang mit dem politischen Bewußtsein der Nation nur vom Standpunkte einer veralteten Gelehrsamkeit in Frage gestellt werden kann, hat sich bis vor kurzem eher durch alle andern Vorzüge ausgezeichnet, als durch diejenigen, welche von selbst aus dem lebendigen Gefühl dieser Zusammengehörigkeit hervorgehn. Gründlichkeit, ernstes Streben nach der Wahrheit, Eifer des Forschens und Quellenstudiums ist der deutschen Geschichtschreibung seit den ersten namhaften Werken, die sie schuf, nicht abzusprechen; aber das Streben nach einer künstlerischen Anordnung und Darstellung, wie sie den großen Musterwerken der alten Zeit eigen ist, gehört ebenso wie jene lebendige Klarheit, welche in verwandten gleichzeitigen Bestrebungen den Schlüssel zum Verständnis der überlieferten Thatsachen früherer Jahrhunderte gefunden, der allerneuesten Zeit an. Blicken wir zunächst auf die Entwickelung der deutschen Geschichtschreibung, die selbst noch ihres Historikers harrt!

In Frankreich herrschte seit der Revolution eine Frische des öffentlichen Lebens, welche die Geschichte unmittelbar aus der eigenen Anschauung und der Memoirenlitteratur hervorgehen ließ. Hierdurch erhielt sie einen tüchtigen realistischen Tik und näherte sich der antiken Geschichtsdarstellung, von der sie sich nur durch die verschiedenartige und mannigfach getrübte Färbung unterschied, welche die Lebhaftigkeit des Parteitreibens ihr mitteilte. In England, auf der soliden Basis fester Zustände und eines weniger reizbaren und schwerer zu erschütternden Staatslebens, konnte sich unter den günstigen Einflüssen der öffentlichen Verhältnisse, indem die Tendenzen nicht bloß in der Luft schwebten, sondern in die Verfassung wie Bausteine hineingearbeitet waren, und die Parteien nicht in zufälliger Atomistik von ephemeren Ereignissen bald so, bald anders zusammengeweht wurden, sondern als große politische Lebensströme eine ehrwürdige Geschichte hatten, die Geschichtschreibung zu jener Höhe plastischer Klarheit und einer intensiven, nicht tendenziösen Freisinnigkeit erheben, welche uns Macaulays historische Werke in mustergültiger Weise darstellen. In Deutschland dagegen, in welchem das öffentliche Leben sich erst mühsam hervorarbeitete, mußte die Geschichtschreibung zunächst einen gelehrt-philologischen Anstrich und eine mehr archivarische Bedeutung haben, indem sie in tüchtigen Quellenstudien Material aufhäufte und sichtete, das sie in künstlerischer Weise nicht zu behandeln verstand. Eine höhere Bedeutung dürfen auch die einst vielgerühmten Geschichtswerke eines Johannes von Müller

(1752—1809) nicht in Anspruch nehmen, die zwar als Denkmale eines außerordentlichen Fleißes und seltenen Urkundenstudiums und einer in einzelnen Gesichtspunkten bedeutenden Auffassung dastehen, aber unter der Last eines die Klassizität vergeblich ertrotzenden Lakonismen-Stils mit unklaren Wendungen und verrenkten Perioden erliegen. So sind seine „Vierundzwanzig Bücher allgemeiner Geschichte“ (3 Bde.) nicht viel mehr als eine locker zusammengekettete Notizensammlung mit einigen großblumigen Phrasen und mit glücklichen Streiflichtern der Betrachtung. Der fragmentarische Odenschwung dieser Weltgeschichte fehlt seiner „Schweizergeschichte“ (5 Bde., 1806—1808), einer mit gründlichstem Detail überladenen, in Einzelnheiten warmen, lebendigen und patriotischen Darstellung, deren Stil aber schroff ist wie eine Schweizer-Landschaft mit abgerissenen Felsblöcken und jählings stürzenden Kaskaden. Wenn bei Johannes Müller noch ein Streben nach geistiger Bedeutung, nach Höhepunkten der Betrachtung sichtbar wird, wenn hin und wieder noch die Wärme einer freilich schwankenden Gesinnung hervortritt und der Stil bei aller Ziererei und Gewaltsamkeit doch die Tendenz nach Originalität künstlerischer Darstellung beweist, so fehlen diese verheißungsvollen Elemente fast gänzlich bei einer großen Zahl von Historikern, die sich bescheiden, die Resultate tiefgehender Studien in möglichst ansprechender Gruppierung darzulegen, aber indem sie uns in den Staub und Dampf ihres geistigen Laboratoriums, in den mühsamen Kampf mit alten Editionen und Manuskripten, mit Lesarten, Glossen und Meinungen aller Art mithineinführen, die künstlerische Darstellung in einer philologischen Breite verwildern lassen.

Heinrich Luden (1780—1847), ein freisinniger und gründlicher Historiker, durch Handbücher der alten und mittelalterlichen Geschichte bekannt, hat in seiner „Geschichte des deutschen Volks“ (12 Bde., 1825—1837, die Masse des Materials nicht künstlerisch zu bewältigen vermocht, sondern die Leser durch eine Fülle von Untersuchungen und Konjekturen verwirrt, statt in harmonischer Form die Resultate mitzuteilen. Auch Johannes Voigt hat in seiner „Geschichte Preußens von den ältesten Zeiten bis zum Untergange der Herrschaft des preußischen Ordens“ (9 Bde. 1827—1838) bei einem ausnehmenden Fleiß und treffender Darstellung einzelner Begebnisse doch im ganzen noch zu viel Material ohne durchgängige Belebung aufgehäuft. Dasselbe gilt von der großen Menge von Spezialgeschichten, unter denen die Werke J. von Hammer-Purgstalls (Geschichte des osmanischen Staats“ 10 Bde.), Mailáths „Geschichte der Magyaren“ (5 Bde., 1852—53), Hormayrs, Mansos, Aschbachs, Fr. Neumanns, welcher letztere

die ostasiatische Geschichte und diejenige der Nordamerikanischen Freistaaten als seine Domaine betrachten darf, besonders aber Stenzels, Spittlers, Röpells, Rommers und Pfisters einen hervorragenden Rang einnehmen. Einen Mittelpunkt für diese Spezialgeschichten bildet die von Heeren und Ukert herausgegebene Sammlung: „Geschichte der europäischen Staaten" (41. Abtl., 1829—80), aus welcher wir besonders Heinrich Leos „Geschichte der italienischen Staaten" (5 Bde.) hervorheben. Der vom reaktionären Standpunkt aus radikale Universalhistoriker besitzt die Gabe lebendiger Schilderung und eine oft glückliche Intuition für Charaktere, Situationen und pragmatische Zusammenhänge. Auch die neuesten Abteilungen der wertvollen Sammlung, in deren Redaktion W. v. Giesebrecht miteingetreten ist, enthalten in sachlicher und stilistischer Hinsicht gleich anerkennenswerte Werke. K. Hillebrand, „Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Louis Philipps bis zum Falle Napoleons"; W. Herzberg: „Geschichte Griechenlands"; Th. Wenzelberger: „Geschichte der Niederlande"; A. von Reumont: „Geschichte Toskaniens"; u. a. Eine große Zahl jüngerer talentvoller Historiker gruppiert sich um dies Unternehmen, während andere selbständige Werke herausgeben, wie Karl von Noorden die in großem Maßstab angelegte, lebendig und doch maßvoll durchgeführte „Europäische Geschichte im achtzehnten Jahrhundert" (2 Bde. 1874), welche die Aufgabe Schlossers mit den neuerschlossenen Hülfsmitteln der fortgeschrittenen Zeit durchführt, Martin Philippson eine anschaulich dargestellte, aus neuen archivalischen Quellen geschöpfte Monographie: „Heinrich IV. und Philipp II." (2 Bde., 1870—73); Hans Prutz, der Sohn des Dichters Robert Prutz, eine viele Thatsachen in neues Licht rückende Biographie: „Kaiser Friedrich I." (1870—61). Bernhard Erdmansdörffer die eingehende Biographie des „Grafen Georg Friedrich von Waldeck," (1869), eines preußischen Staatsmannes aus dem 17. Jahrhundert, der in seinen Tendenzen in vieler Hinsicht diejenigen des Fürsten Bismarck spiegelt, ebenfalls ein Vorkämpfer der deutschen Einheit. Reinhold Pauli, der mit Lappenberg zusammen die „Geschichte von England" (1.—5. Bd.) herausgab, hat sich auch in seinen Werken: „Geschichte Englands seit den Friedensschlüssen von 1814 und 1815" (Bd. 1—3 1864—75) und „Simon von Montfort" als feinschattierender Jünger der Rankeschen Schule gezeigt. Namentlich sind in dem ersten Werke die Porträts von Brougham, Grey, Durham u. a. von großer Lebendigkeit. Ein bedeutendes Darstellungstalent zeigt auch Ferdinand Gregorovius n seiner „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (7 Bde.,

1863—72, 3. Aufl. 1880), einer sorgfältig nach den Quellen des Vatikans gearbeiteten Monographie, welche nicht nur die politischen Ereignisse beschreibt, die innerhalb der Mauern Roms sich zugetragen haben, nicht nur das Gesamtbild des Volks und der Stadt und aller merkwürdigen Dinge in ihr in dem großen Zeitraum von elf Jahrhunderten zusammenhängend wiedergiebt, sondern sich sogar, da Rom ein Zentralpunkt der großen Weltereignisse ist, zu Ungunsten harmonischer Begrenzung zu einem Gemälde der ganzen Zeit erweitert. Alfred von Reumonts „Geschichte der Stadt Rom" (3 Bde., 1867—70) umfaßt auch die alte und neue Zeit; sie ist das Werk eines kundigen Historikers, der seinen Stoff vollständig beherrscht als größter Kenner der Geschichtsquellen Italiens, dessen unbefangene Darstellung aber bisweilen durch den einseitig katholischen, kirchlich beschränkten Standpunkt getrübt wird. Lebendiger und künstlerischer als Ludens deutsche Geschichte ist die von Adolph Menzel (geb. 1784) (8 Bde., 1815—23), der in seinem Hauptwerke: „Neuere Geschichte der Deutschen von der Reformation bis zur Bundesakte" (14 Bde., 1826—1848) zwar auch die maßvolle Beschränkung historischer Darstellung einer umfangreichen Gelehrsamkeit opfert, aber doch wesentlich neue und tüchtig begründete Gesichtspunkte aufstellt, indem er den besonders für das 16. und 17. Jahrhundert unerläßlichen Beweis der Einheit der theologischen und politischen Kämpfe und Verwickelungen zu führen sucht.

Der vollblütige Patriotismus eines Wolfgang Menzel gab seiner „Geschichte der Deutschen" (3 Bde., 1824—1825) einen stark belletristischen Beigeschmack. Eine frische und ungezwungene Darstellung war indes in diesem Werke so wenig zu verkennen, wie in seinen späteren, oft flüchtig hingeworfenen, aber stets anschaulich gruppierten Gesichtspunkten: „Geschichte Europas von 1789—1815" (2 Bde., 1853), „Geschichte der letzten 40 Jahre" (2 Bde., 3. Aufl.), „die letzten 120 Jahre der Weltgeschichte" (6 Bde., 1860 u. a.). Die großen geschichtlichen Vorgänge des Jahres 1866 ließen den Patriotismus Menzels, sowenig er seine fanatische Einseitigkeit und sein theologisches Scheuleder verlor, doch in einem günstigeren Lichte erscheinen und seine publizistischen Schriften wie „Unsere Grenzen" (1868), „Was hat Preußen für Deutschland geleistet?" (1870) zeigen eine gesunde Anschauung deutscher politischer Entwickelung; die Wendung gegen Frankreich lag überdies in der politischen Konstellation und der große Krieg, welchem Menzel alsbald eine Beschreibung folgen ließ, gab der alten Polemik des Autors gegen den Erbfeind eine neue Folie. Die „Kritik des modernen Zeitbewußt-

seins" (1869) dagegen war eine Kapuzinade, eine Straf- und Bußpredigt voll von Aschermittwochsgedanken, in denen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird. Auch dem Kriege von 1866 ließ Wolfgang Menzel eine eingehende Darstellung folgen.

Das kulturgeschichtliche Element der deutschen Geschichte berücksichtigten besonders Heinrich Rückert „Kulturgeschichte des deutschen Volks in der Zeit des Uebergangs aus dem Heidentum in das Christentum" (2 Tle., 1853—54) und „Deutsche Geschichte" (1861) und S. Sugenheim in seiner noch unvollendeten „Geschichte des deutschen Volks und seiner Kultur" (1. u. 2. Bd. 1866). Den Sammler- und Forscherfleiß von durchgreifendster Bedeutung repräsentiert Georg Heinrich Pertz (geb. 1795), der seit 1826 die „Monumenta Germaniae historica" herausgiebt. In seinen „Biographien des Grafen Ernst von Münster" (1839), des „Freiherrn von Stein" (5 Bde., 1849—54) und des „Feldmarschalls Grafen Neithardt von Gneisenau" (1.—3. Bd. 1865—80) legte er die gleiche Gründlichkeit und Genauigkeit des Sammlers, aber keineswegs den Takt für das Relevante und für die Abgeschlossenheit der Darstellung an den Tag, welche solche Werke in Wahrheit erst der Nationallitteratur zu eigen machen. Nach dem Tode von Pertz setzte Hans Delbrück die Biographie Gneisenaus fort in einem vierten Bande, der die wichtige Zeit von 1814—1815 behandelt (1880). Ebenso sind die zahlreichen Bemühungen eines Johann David Erdmann Preuß (geb. 1785) um die Geschichte Friedrichs des Großen in Bezug auf Quellenforschung vom besten Erfolge gekrönt, ohne die Resultate in einem bedeutsamen Nationalwerke zusammenzufassen. Wie groß die Kluft zwischen der gelehrten Forschung und einer die Nation ergreifenden und begeisternden Geschichtsdarstellung in Deutschland noch immer ist, das beweist das Beispiel Karl Wilhelm Drumanns, des verdienstlichen Biographen „Bonifacius des Achten" (2 Bde., 1852), welcher die gelehrte Marotte hatte, die „Geschichte Roms" (6 Bde., 1834—44) nach Genealogien zu schreiben, eine Darstellungsweise, die jeden organischen Zusammenhang von hause aus aufgiebt und dem Ideale der Geschichtschreibung in ihrer encyklopädischen Zersplitterung aufs schroffste gegenübersteht.

Ein Fortschritt war es dagegen zu nennen, daß einzelne tüchtige Köpfe von politischem und praktischem Scharfblicke, unverblendet von dem glänzenden Schwunge geschichtlicher Thaten und Ereignisse, den Spuren der inneren Entwickelung staatlichen und ständischen Lebens und der Gestaltung des Staatshaushalts mit gründlichem Eifer nachgingen. Die Bestrebungen Eichhorns und Savignys für die Staats- und Rechts-

geschichte wurden aufs trefflichste ergänzt von Karl Dietrich Hüllmann (1765—1846), der in seiner „deutschen Finanzgeschichte des Mittelalters“ (1805), in der „Geschichte des Ursprungs der Stände in Deutschland“ (3 Bde., 1806—1808), im „Städtewesen des Mittelalters“ (4 Bde., 1825—1829) und vielen anderen Werken die innere, organisch wirkende Triebkraft des geschichtlichen Lebens lichtvoll entwickelte. Diesen Bestrebungen schlossen sich ähnliche von Barthold „Geschichte der deutschen Städte“ (4 Bde., 1859), „Geschichte der deutschen Hansa“ (3 Tle.), G. L. von Maurer „Geschichte der Städteverfassung in Deutschland“ (4 Bde., 1869—71), Franz Pfalz „Bilder aus dem deutschen Städteleben im Mittelalter“ (2 Bde., 1871) u. a. an. Die Rückwirkung auf die Geschichte selbst blieb nicht aus, wie es besonders Stenzels „Geschichte Deutschlands unter den fränkischen Kaisern“ (1827—1828) in der plastischen, aber meistens leider chronikartigen Darstellung mittelalterlicher Zustände und „die Geschichte des deutschen Kaisertums im 14. Jahrhundert“ (2 Tle., 1841—1842) von Wilhelm Dönniges (geb. 1814), einem vielseitig verdienten staatswissenschaftlichen Schriftsteller, an den Tag legten.

Wenn die „Monumenta Germaniae“ von Pertz ein Mittelpunkt der Forschung deutscher Geschichte waren und einen Kreis strebsamer Jünger auf diesem Gebiete heranzogen, so ging eine ebenso förderliche Anregung von dem Könige Max I. von Baiern aus, welcher im Jahre 1858 die historische Kommission gründete. Die angesehensten Gelehrten Deutschlands sind Mitglieder derselben und versammeln sich alljährlich auf königliche Kosten zu München. Ein bedeutendes Kapital unterstützt ihre wissenschaftlichen Arbeiten, von denen die „Jahrbücher des deutschen Reichs“ und die „Geschichte der Wissenschaften in Deutschland,“ ein hochverdienstliches Unternehmen, welches ein neues Gebiet historischer Forschung und Darstellung erobert, in erster Linie zu nennen sind.

So ehrfurchtgebietend der Fleiß des Forschens und Sammelns, die Tüchtigkeit wissenschaftlichen Aufbaues und kritischer Sichtung sein mochte, so viele hervorragende Verstandesfähigkeiten nach dieser Seite hin thätig waren: so fehlte doch die nationale Vermittelung, und es war kein geringes Verdienst der liberalen Tendenzen in der Geschichtschreibung, die in ihrer schroffsten Einseitigkeit durch Rotteck vertreten waren, diese anzubahnen. In ähnliche Konflikte mit der Staatsgewalt, wie Rotteck, war Friedrich Christian Dahlmann*) (geb. 1785) in Hannover 1837 geraten, wo

*) Vgl. Friedrich Christian Dahlmann von Springer.

er das Staatsgrundgesetz gegen die Eingriffe der Regierung verteidigte und mit sechs seiner Kollegen, unter denen sich die Grimms und Gervinus befanden, seines Amtes entsetzt wurde. In Dahlmann war der Instinkt volkstümlicher Geschichtsdarstellung und das Streben, ihr einen monumentalen Charakter zu geben, lebendig; er fühlte die Notwendigkeit, die Geschichtschreibung von der bloßen Gelehrsamkeit zu emanzipieren und ihr zu staatsmännischer Würde zu verhelfen. Dazu mußte besonders der Stil, statt der schleppenden Weitschweifigkeit und Physiognomielosigkeit der Geschichtsforschung, seine Toga in antiker Weise kurz und gemessen zusammenfalten und der gedrängte Inhalt, nach sorgfältiger Sonderung des Wesentlichen und Unwesentlichen, in bedeutsamen Umrissen die Quellpunkte des geschichtlichen Lebens und die großen Wendepunkte seiner Entwickelung darstellen. So hoch dieser Fortschritt zu schätzen war, so beeinträchtigte doch die doktrinär-prinzipielle Darstellungsweise Dahlmanns wieder diese Verdienste, indem er die Geschichte gleichsam zur Erläuterung seiner staatswissenschaftlichen Theorien, seiner „Politik auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt“ (1 Bd. 1835) benutzte und sich mit der Entrüstung des Systematikers von Ereignissen abwendete, die sich in sein System nicht willig einfügen ließen. In seiner „Geschichte Dänemarks“ (3 Bde., 1840—1843), selbst in der „Geschichte der englischen Revolution“ (1845) war diese Einseitigkeit weniger hervorgetreten, als in der „Geschichte der französischen Revolution“ (1845), welche eine Fülle staatsrechtlicher Deduktionen enthielt, aber nach der Darstellung der konstitutionellen Bewegungen der National- und konstituierenden Versammlung, nach der Verherrlichung Mirabeaus plötzlich abschloß und über den beginnenden National-Konvent mit Abscheu das Anathem aussprach. So behandelte diese Geschichte nur die Ouverture der Revolution und blieb ein Fragment, das die Halbheit einer von Sympathien beherrschten Geschichtschreibung allzu beredt verkündete.

Weniger doktrinär als Dahlmann, aber mit jener liberalen Färbung, welche durch die Entrüstung des sittlichen Gefühls und der unbedingten Rechtlichkeit, durch die rücksichtslose Verdammung des Schleichenden, Ränkevollen, Usurpatorischen und Sittenlosen hervorgerufen wird, schrieb Friedrich Christoph Schlosser (geb. 1776) sowohl seine Weltgeschichte, als auch seine „Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ (3. Ausg. 7 Tle., 1843—1846), und der tüchtige energische Typus seines Charakters, sein gesunder, unbefangener, durch keine gelehrte und diplomatische Vornehmheit beirrter Verstand, die ausführliche, eingehende Behandlung des kultur-

historischen Elementes in frischester Färbung, eingehender Reichhaltigkeit und stilistischer, ungeschminkter Anschaulichkeit gaben diesen Werken eine wahrhaft volkstümliche Bedeutung. Das Schroffe und Einseitige dieser schonungslosen Beleuchtung fand Sympathien im Wesen des deutschen Charakters; eine so kernhafte Behandlungsweise gab der Darstellung eine bestimmte Physiognomie, und wenn auch der Rationalismus weder für das Dämonische in der Geschichte, noch für die feineren Kombinationen der Politik und die wunderbare Strahlenbrechung der bewegenden ideellen Mächte geistige Fühlfäden hatte, so zog doch das Hausbackene und allgemein Verständliche und die Appellation an das einfache Gefühl ein großes Publikum an und hatte als eine Seite der Volkstümlichkeit sein gutes Recht.

Von ähnlichen liberalen Tendenzen wie Schlosser geht Friedrich von Raumer (1781—1872) bei seinen Geschichtswerken aus; aber wenn jener oft den Eindruck eines polternden Alten macht, der den Weltgeist zur Rede stellt, so lebt dieser mit ihm auf dem verträglichsten Fuße und ergiebt sich mit williger Resignation in jede geschichtliche Fügung, indem er in die Wagschalen von Gut und Bös stets gleiche Gewichte legt, das Wenn durch ein Aber, die eine Seite durch die andere balanciert, so daß die welthistorische Theodicee nie ihren festen Schwerpunkt verlieren kann. Dies schließt indes die liberalen Sympathien des Historikers keineswegs aus, wie überhaupt der weltmännische Schliff und die anspruchslose und frische Anschaulichkeit Raumers, der sich als Tourist in der Welt umgesehen und viele Vorurteile der festsitzenden Gelehrsamkeit abgestreift hatte, der Geschichtsdarstellung förderlich waren und sie einer nationalen Bedeutung näherten. Seine „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“ (6 Bde., 1823—1825) und die „Geschichte Europas seit dem Ende des 15. Jahrhunderts“ (8 Bde., 1832—1850) sind immerhin erfreuliche Darstellungen des Mittelalters und der Neuzeit, bei aller Gründlichkeit frei von pedantischen Grillen, einfach, frisch, ohne Prätensionen in Stil und Auffassung. Wie Rotteck und Dahlmann, geriet auch Raumer in Konflikte mit dem herrschenden Staatsprinzip, indem er 1847 infolge einer Rede, die er in der Berliner Akademie zu Ehren Friedrichs des Großen gehalten und in die er viel Bezügliches und Mißliebiges hatte einfließen lassen, seine Stelle als Sekretär und Mitglied der Akademie niederlegen mußte. Seine Reisewerke zeichnen sich durch ihre statistische Reichhaltigkeit aus. Besonders zeugt sein Werk über die „vereinigten Staaten von Nord-Amerika“ (2 Bde., 1845) von eben so gesunder und unbefangener Auffassung und praktischer Würdigung

der Verhältnisse, wie von eingehender Gründlichkeit, welche den verschiedensten Gesichtspunkten in erschöpfender Weise Rechnung trägt. Durch das „historische Taschenbuch", das Raumer seit 1830 herausgab, und welches von andern Kräften jetzt unter Leitung von W. H. Riehl fortgesetzt wird, suchte er historisches Wissen in weitesten Kreisen lebendig zu machen, ein Streben, das bei der damaligen Exklusivität deutscher Historik und ihrem wenig volkstümlichen Charakter doppelt verdienstlich war. Die große Vielseitigkeit Raumers beweisen die zahlreichen vermischten Schriften, Reisebriefe, Reflexionen, welche er herausgegeben hat, ja der schon 90jährige Greis, dessen Geburtstage von dem wissenschaftlichen Berlin festlich begangen wurden, veröffentlichte noch eine solche in den verschiedensten geistigen Reflexen spielende Sammlung: „Litterarischer Nachlaß" (2 Bde.).

Die Geschichtschreibung hatte indes durch eine großartige Wendung der philologischen Kritik einen neuen Anstoß erhalten, als deren Vertreter Friedrich August Wolf (1759—1824) in seinem bahnbrechenden Werke: „Prolegomena zum Homer" (1793) angesehen werden muß. Die Kritik, die sich bisher mehr interpretativ verhalten, trat jetzt als selbständige revolutionäre Macht auf, indem sie mit ihrer Analyse schonungslos Jahrhunderte lang geltende Voraussetzungen auflöste und nur den unverfälschten Niederschlag der geschichtlichen Tradition als Grundlage der Wissenschaft festhielt. Die bedeutsamste Anwendung dieser durchgreifenden Kritik auf die Geschichte machte Georg Niebuhr (1776—1831) in seinem Hauptwerke: „Römische Geschichte" (3 Bde., 1811—1832), in welchem er die auf der Autorität des Livius ruhenden Traditionen der sieben ersten Könige durch die zersetzende Kritik zerstörte, unter deren Händen sich die Geschichte des römischen Historikers in ein großes Volksepos verwandelte. Die seltene antiquarische Gelehrsamkeit dieses Mannes, auf dem eisernsten Fleiße begründet, die feste und energische Konsequenz seiner Darstellung, deren Resultate für Philologie und Jurisprudenz gleich ergiebig waren, mußten um so mehr Epoche machen, als die von ihm bekämpften Traditionen feststehende Glaubensartikel der Schulen und als solche in das Volksbewußtsein übergegangen waren. Die Wissenschaft adoptierte die Resultate dieser Kritik, obgleich sie von einzelnen geistreichen Historikern, wie von Wachsmuth, lebhaft bekämpft wurden. Die historische Darstellung als solche konnte indes aus dieser terroristischen Kritik keinen Gewinn ziehen, denn sie braucht frisches, individuelles Leben, während diese Kritik die Gestalt in den Begriff verflüchtigte. Dabei verfolgten diese glänzenden Waffen der Gelehrsamkeit eine bestimmte Schultendenz, die Tendenz der

historischen Schule, das organische Wachstum in der Geschichte nachzuweisen, wobei von der freien, bestimmenden Macht der Persönlichkeit, welche leicht einen Bruch in diese naturwüchsigen Entwickelungen bringt, so viel als möglich abstrahiert werden muß. Bei allem Aufgebote glänzenden Scharfsinnes und staunenswerter Kenntnisse, bei aller persönlichen Tüchtigkeit des Charakters und der Gesinnung besaß doch Niebuhr keinen großen, historischen Instinkt, wie seine mißmutigen Urteile über die Zeitereignisse in ihrem halsstarrigen Doktrinarismus zur Genüge beweisen, der gleich den Weltuntergang vor Augen sieht, wenn sich die Welt aus den Zirkeln seiner Doktrin herausbewegt. Ohne diesen Instinkt läßt sich kein Historiker im großen Stile denken. Auf die hellenische Geschichte trug Ottfried Müller (1797—1840) die Niebuhrsche Kritik in seiner „Geschichte der hellenischen Stämme und Staaten" (3 Bde., 1820—1824) u. a. über und zeichnete sich neben geistvoller Schärfe der Forschung durch eine wärmere Lebendigkeit der Darstellung aus, als sie Niebuhrs schroffe, oft dunkle und undeutsche Diktion erlaubte.

Auf Geschichtswerke der Neuzeit wandte diese analytische, quellenreinigende Kritik ein Historiker an, der geistige Virtuosität in so hohem Grade besaß, daß er seine kritischen Kombinationen nicht weniger lebendig zu machen und in künstlerischer Darstellung zu verwerten wußte, wie das ganze mechanische Getriebe der Kabinetspolitik und der kämpfenden Staatsinteressen. Leopold Ranke (geb. 1795, seit 1825 Professor in Berlin, seit 1841 Historiograph des preußischen Staates, auch Vorsitzender der historischen Kommission, welche König Max von Bayern begründete) hatte schon 1824 in seiner „Geschichte der romanischen und germanischen Völkerschaften von 1494—1535" und in seiner kleinen Schrift: „Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber" (1824) mit meisterhafter Sicherheit geschichtliche Traditionen gelichtet, berühmte Historiker, wie Guicciardini, auf ein bestimmtes Maß der Glaubwürdigkeit zurückgeführt und durch neu entdeckte Urkunden das Ausfallende ergänzt. Die venetianischen Gesandtschaftsberichte, die er um diese Zeit kennen lernte, und welche auf ihre Epoche ein gänzlich neues Licht warfen, bestimmten die Richtung des Historikers auf die Darstellung der ersten Jahrhunderte der neuen Zeit, in denen auf der einen Seite die moderne Kabinetspolitik sich zu ihrer ganzen Höhe entwickelte, während auf der andern die Reformation die Völker mit religiösen und geistigen Gährungsstoffen erfüllte. Die Geschichtswerke Rankes behandeln alle, mit Ausnahme der „Neun Bücher preußischer Geschichten" (1847—1848), die an allzu großer archivarischer Delikatesse und Farblosigkeit leiden, in der Gesamtausgabe aber

gänzlich umgearbeitet, ein neues umfassenderes und trefflicheres Werk bilden, diese Epoche, bald die Entwickelung der romanischen, bald die der germanischen Nationen, bald den Katholizismus, bald den Protestantismus. „Die Fürsten und Völker von Süd-Europa im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert“ (1 Bd. 1827), welches die Osmanen und die spanische Monarchie zum Gegenstand hat, „die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert“ (3 Bde., 1834—1837), das epochemachende Hauptwerk Rankes, wurden durch die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation“ (5 Bde., 1852—1861), die „Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert“ und die „Französische Geschichte“ jener Zeit (Bd. 1—6, 1859—67) ergänzt. Ein Gesamtbild dieses Historikers, der als solcher ohne Frage zu unseren Klassikern gehört, geben uns „Leopold von Rankes sämtliche Werke“ (1868—1874), eine Gesamtausgabe, von der bereits mehr als vierzig Bände vorliegen.

Leopold von Ranke wird als der erste deutsche Historiker gepriesen, welcher die Kunst der Gruppierung und Darstellung und der pragmatischen Entwickelung zu einer bisher in Deutschland unerreichten Höhe gebracht. In der That hat kein deutscher Geschichtsschreiber es so verstanden, die Züge und Gegenzüge der Kabinette mit der kombinatorischen Weisheit eines Schauspielers auseinanderzusetzen und den Rösselsprung der Diplomatie über alle Felder zu verfolgen. Die Interessen und die Persönlichkeiten weiß er mit seltenem Geschicke zu gruppieren und in das rechte Licht zu stellen; selbst das Genrebild steht bei ihm in der weltgeschichtlichen Beleuchtung, und wenn er uns in den Vatikan und in das Eskurial einführt, so sind wir nicht bloß dort zu Hause, sondern wir übersehen aus diesen Gemächern in bedeutsamer Perspektive Europas Schicksal. Ranke erwähnt nie Unwesentliches; er hat den Sinn für den Kausalnexus der Geschichte im großen und kleinen; er berührt nie Gleichgültiges, aber alles in gleichgültiger Weise. Diese Gleichgültigkeit erscheint als vollendete Objektivität der Darstellung; aber diese Objektivität ist ein subjektiver Mangel, der Mangel am vollen, warmen Herzschlage der Ueberzeugung. Die Geschichte ist kein Schachrätsel und kein Rechenexempel, sie ist mehr als eine diplomatische Filigranarbeit. Rankes Stil ist beweglich, glatt, vornehm; aber er hat nicht die Kraft und den Adel, womit Klios Griffel für die Ewigkeit schreibt. Auch die Lebendigkeit seiner Darstellung ist nur eine bedingte; denn er ist nicht zu Hause im Drange der Massenbewegungen und im Feuer der großen Aktionen, nur in lichtvoller Darstellung der Motive, des Kalküls, der Interessen. Der Historiker soll aber auch in angemessener Weise

den zermalmenden Umschwung der Maschine zeigen, nicht bloß ihre Räderchen und Stiftchen uns auseinanderlegen. Dies hängt aber mit dem gelehrten Tik zusammen, über das Bekannte hinwegzugehen und nur das Neue, Geheime, bisher Unentzifferte mit bewußter Wichtigkeit darzulegen, wodurch die künstlerische Totalität eines Geschichtswerkes unmöglich gemacht wird. So zeigt uns Ranke zwar eine wesentliche Seite des Historikers in höchster Vollendung, aber was ihm fehlt, zeigt um so schmerzlicher den Riß, der die deutsche Geschichtschreibung noch vom Ideale trennt. Ranke ist ein archivarischer Zauberer, wie der Archivar Lindhorst in Hoffmanns „goldenem Topfe"; die toten Aktenstücke gewinnen durch ihn feenhafte Beleuchtung und nehmen menschliche Physiognomien an, und seine Gedanken spielen geheimnisvoll, wie goldgrüne Schlänglein, dazwischen; aber die archivarische Historik ist auch in ihrer höchsten Potenz nicht die höchste, und wo sie, mit Rankescher Kunst schattiert und drapiert, die feinsten Berechnungen nachrechnet, jede Thatsache mit einem großen Stammbaume von Motiven erscheinen läßt, da weht uns so kalt und öde bei all dem Rechnen und Wägen die Ueberzeugung entgegen, daß es in der Geschichte imponderable geistige Stoffe giebt, ohne deren Anerkennung und Nachempfindung die Geschichtsdarstellung doch die höhere Beseelung vermissen läßt.

Vergleicht man Rankes einzelne Werke mit einander, so hat sein Werk über die „Römischen Päpste" wohl das meiste Kolorit und eine oft an Van Dyck erinnernde Kunst seiner Portraitmalerei, während die deutsche Reformationsgeschichte am wenigsten Lebensblut und Frische zeigt und am wenigsten in ein Netz geistiger Linien hineingezeichnet ist. Auch das Portrait des Friedländers, das Ranke in seinem „Wallenstein" (1864) neuerdings entworfen hat, ist zwar ein Meisterstück diplomatischer Punktierkunst, zeigt aber eine solche verwirrende Fülle feiner Linien, daß das Imposante der geschichtlichen Gestalt darüber verloren geht. Einige Beiträge zur diplomatischen Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, des siebenjährigen Krieges und des Fürstenbundes, sind die jüngsten Leistungen des fleißigen Historikers, der in hohem Alter das deutsche Publikum noch durch eine „Weltgeschichte" überrascht, deren zwei erste Bände 1881 erschienen sind. Ranke ist von großem Einfluß auf die modernen Schulen der Geschichtschreibung gewesen, die zum Teil sich an ihn und seinen subtilen Pragmatismus anlehnt, während ein anderer Teil der jüngeren Historiker mehr oder weniger das gesinnungsvolle Pathos Schlossers zur Schau trägt.

Eine nationale Bedeutung konnte der Geschichtschreibung erst eine Zeit geben, welche das deutsche Volk selbst in eine große Bewegung hineinriß.

Mochte sich dieselbe in Bezug auf seine innern staatsrechtlichen Verhältnisse als wenig fruchtbringend erweisen: auf seine geistige Entwickelung übte sie den entschiedensten Einfluß aus. In der langen schläfrigen Restaurationsepoche, welche am Horizont Europas wie eine nebelgraue Wolke hing, die Sonne verbergend und doch keine Erquickung spendend, war der nationale Sinn eingeschlafen oder geächtet. Die Geschichtschreibung, ohne Anhaltspunkte im Leben der Gegenwart, blieb eine Fakultätswissenschaft mit allen Vorzügen gründlicher Gelehrsamkeit, aber abgeschlossen vom profanen Volke. Die Julirevolution, welche die schlummernden Tendenzen und Parteien der Politik mit blitzartiger Plötzlichkeit weckte, rief, wie wir schon gesehn, eine allerdings volkstümliche Geschichtschreibung hervor, welche nur auf dem Boden der Partei stand. Rotteck auf der einen, Leo auf der andern Seite waren die Schild- und Bannerträger einer Geschichtschreibung, deren Lorbeer allein die Partei flechten konnte. Damit hing notwendig die universalhistorische Richtung dieser Geschichtschreiber zusammen; denn es kam ihnen weniger auf gründliche Einzelforschung an, als darauf, aus der ganzen Geschichte der Menschheit gleichsam Belegstellen für ihre Parteianschauung zu sammeln und sie mit Noten von ihrem Standpunkte aus zu versehen. Herder hatte „Ideen zur Geschichte der Menschheit" geschrieben — diese Autoren schrieben eine Geschichte der Menschheit mit Zugrundelegung einer einzigen Idee, die sie gleich dem Grundthema einer Simphonie aus allen Kombinationen der Töne herauszuhören glaubten. War damit auch in einer Zeit, in welcher die Tendenz mit vollständiger Ausschließlichkeit die öffentliche Meinung beherrschte, für die Geschichtschreibung ein volkstümlicher Boden gewonnen: so erkaufte sie doch diese Volkstümlichkeit nur um den Preis ihrer wissenschaftlichen Würde. Hierbei konnte sie um so weniger stehen bleiben, als sie damit den Weg der Quellenforschung verlassen hätte, der ihr bis dahin vor der Geschichtschreibung aller andern Nationen einen Vorzug gegeben hatte, und auf welchem allein eine Fortentwickelung der Wissenschaft möglich war. Es galt daher, ohne den errungenen Boden der Volkstümlichkeit und die Einsicht aufzugeben, daß der Historiker die Resultate seiner Forschungen durch eine geeignete Darstellungsform dem ganzen Volke zugänglich zu machen habe, doch wieder an die wissenschaftliche Forschung anzuknüpfen, wie sie Niebuhrs philologisch-kritische Schule und Rankes fein gruppierende diplomatische Geschichtsdarstellung bewährt hatten. Gleichzeitig aber hatte die politische Entwickelung der letzten Jahrzehnte eine gediegene nationale Gesinnung erweckt, welche ebenso fern war von den abstrakten Parteimaßstäben der einen, wie von der vornehmen Gleichgültigkeit der andern bisherigen Geschichtsschreiber

und ohne aufdringliche Blitzfunken der Tendenz mit gleichmäßiger latenter Wärme ihre Werke durchdrang. Die Bewegungen der Zeit hatten viele Gelehrten vom Katheder auf die Tribüne gerufen; die große Mehrzahl unserer Historiker saß im Frankfurter Parlament oder beteiligte sich bei den Schleswig-Holsteinischen Freiheitsbestrebungen. Wenn die älteren Fachmänner ihre fertigen staatsrechtlichen Theorien mit auf die Tribüne brachten und daher mehr darnach strebten, die Gegenwart zu belehren, als von ihr zu lernen, so war diese bewegte Epoche desto lehrreicher für die jüngeren Historiker, für deren Wissenschaft sie eine Fülle von Anregungen erschloß. Zu dunkeln Stellen älterer Geschichte gab die Tribüne oft den Kommentar, den das Katheder nicht zu geben vermochte, und die Urschrift manches alten Palimpsestes wurde aus der darüber gekritzelten Gelehrtenweisheit neu hervorgezaubert durch die „chemischen" Kräfte, welche der politische Entwickelungsprozeß entband. Die neueste Zeit konnte die älteste erläutern; denn es liegt im Wesen geistiger Erkenntnis, daß sie eine rückwirkende Kraft ausübt, und daß eine heute entdeckte Wahrheit noch der grauen Vorzeit zugute kommt.

So bildete sich in der That in dem letzten Jahrzehnt eine moderne historische Schule aus, welche hier um so mehr Erwähnung verdient, als ihre Werke nicht nur ein großes Publikum gefunden haben, sondern auch der Nationallitteratur angehören, als sie einen thatsächlichen Fortschritt der deutschen Geschichtschreibung bezeichnen. Sie sucht eine ernste Forschung, welcher die Analogien der Gegenwart neue Gesichtspunkte an die Hand geben, mit einer künstlerischen Darstellung zu vereinigen, welche uns nicht den ganzen Apparat der Studien mit in den Kauf giebt, sondern nur ihre Resultate in einer geläuterten und allgemein zugänglichen Form. Aus dem Leben der Zeit schöpfend, weiß sie auch Leben zu gestalten. Die Geschichte verwandelt sich ihr nicht in eine Dialektik politischer Begriffe, in ein Netz von Fäden, welches dem Einzelnen über das Haupt geworfen wird. Die historischen Persönlichkeiten, die Männer der That, kommen zu ihrem Rechte. Der Weltgeist ist nicht bloß in dem großen Ganzen lebendig, das er am sausenden Webstuhle der Zeit wirkt, sondern auch in dem Einzelnen, in dem hervorragenden Charakter, dessen lebensvolles Portrait zu entwerfen nicht außerhalb der Aufgabe der Geschichte liegt. Diese moderne Schule wendete sich vorzugsweise der Geschichte des Altertums und der neuen Zeit zu oder suchte einzelne Geschichtsepochen des deutschen Volkes besonders in Bezug auf seine innere nationale Entwickelung lebendig darzustellen. Eine Universalgeschichte hat sie bis jetzt eben so wenig hervorgebracht, wie eine zusammenhängende Geschichte des deutschen Volkes:

große Aufgaben, zu deren Lösung indes nach allen Seiten hin die bedeutendsten Vorstudien gemacht werden.

Wir fassen zunächst eine Gruppe dieser Historiker ins Auge, welche die neue Zeit, besonders die preußische Geschichte, von diesem Standpunkte aus behandelten. Da tritt uns als der vorzüglichsten einer Johann Gustav Droysen (geb. 1808) entgegen. Der Uebersetzer des Aeschylos und Aristophanes, der Biograph Alexanders des Großen und Geschichtschreiber des Hellenismus hatte sich schon lange vor der gelehrten Welt als geschmack- und geistvoller Kenner des Altertums legitimiert, ehe er sich durch seine neueren Werke dem großen Publikum als patriotischer Geschichtschreiber bekannt machte. Anfangs in Berlin, seit 1840 in Kiel Universitätslehrer, wurde er am letzten Ort eifriger Förderer der nationalen Bewegung in den Herzogtümern, im Jahre 1848 von der provisorischen Regierung Schleswig-Holsteins zum Vertrauensmanne beim Bundestage ernannt, später Mitglied der Nationalversammlung, wo er der erbkaiserlichen Partei angehörte. Die Erfahrungen der Tribüne nahm er mit hinüber auf das Katheder in Jena (seit 1851) und in Berlin, wohin ihn die Regierung des Prinz-Regenten berief. Seine neueren Werke: „Vorlesungen über die Geschichte der Freiheitskriege“ (2 Tle., 1846), „Leben des Feldmarschalls Grafen York von Wartenburg“ (3 Tle., 1851) und „Geschichte der preußischen Politik“ (2 Tle., 1859) machen ihn zum hervorragendsten Historiker Preußens, für dessen geschichtliche Sendung er begeistert ist, und dessen Führerschaft in Deutschland die Partei anstrebt, welcher Droysen, wie die meisten Historiker dieser Schule, angehört. Die geistige Energie, die Kraft sittlicher Selbstbestimmung sind ohne Frage die Seele des preußischen Staates, und in Charakteren, wie Schill und York prägt sich, wie verschieden auch der Erfolg ihrer Thaten sein mochte, diese eiserne Willenskraft, dieser auf fester Ueberzeugung ruhende Trotz selbstherrlicher Charaktere am schärfsten aus. Die Biographie Yorks von Droysen, eins der vortrefflichsten Werke dieser Gattung, führt uns daher einen echt preußischen Helden vor, in welchem die Kraft der geschichtlichen Initiative lebendig war, wie sie für Preußens Führerschaft in Deutschland auch jetzt noch unerläßlich ist. In die Vergangenheit dieses Staates, in die Bedingungen seiner geschichtlichen Existenz, in seinen merkwürdigen Entwickelungsgang vertieft sich Droysen in seinem letzten, noch unvollendeten Werke, um aus der Signatur dieser Vergangenheit dem preußischen Staate das Horoskop seiner Zukunft zu stellen. Das Werk ist in großen Dimensionen entworfen und zeugt im einzelnen von einem Forschergeiste, welcher eine Fülle von Material zu sammeln und zu

beherrschen weiß. Dabei verliert sich Droysen nie im Detail der Spezialgeschichte, sondern ihm schwebt stets der allgemeine Zustand der Welt lebendig vor, den er mit treffenden Umrissen und großen Zügen charakterisiert. Die philosophische Vertiefung auf der einen Seite, wie auf der andern die Sorgfalt des Forschens und der Eifer im Zusammentragen der Thatsachen lassen indes die Darstellungsweise Droysens nicht zu jenem Fluß und zu jener Klarheit kommen, welche sonst wohl dem vielseitigen, formbeherrschenden Uebersetzer des größten Tragikers und Komikers der Griechen eigen sein würden. Es hängen zu viele geistige Gewichte an seiner Geschichtsdarstellung, welche trotz einer bisweilen chronikartigen Färbung von Herodotischer Naivetät weit entfernt ist, ja bisweilen den Fortgang schlichter Erzählung durch weitgreifende philosophische Betrachtung unterbricht.

Von weniger Tiefe als Droysen, aber von größerer Klarheit, weniger geistigen Beziehungen nachspürend, als Eindrücken des Gemütes hingegeben, erscheint Ludwig Häusser aus dem Elsaß (1818—1867, Professor in Heidelberg) in seinem Hauptwerke: „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes" (4 Tle., 1854 bis 1857). Ein tüchtiger warmer Patriotismus ist die Seele dieses Werkes, dessen erste Bände freilich einen sehr unerfreulichen Inhalt bieten, indem sie uns den Verwesungsprozeß des deutschen Reichskörpers vorführen. Es ist ein Verdienst des Historikers, bei der vielfachen Zersplitterung der deutschen Interessen in dieser unerquicklichen Periode doch durch eine geschickte Gruppierung die Teilnahme des Lesers wach zu erhalten. Auch hat Häusser durch das Studium neu aufgefundener Urkunden von Wichtigkeit die früheren Forschungen Mansos und Schlossers wesentlich ergänzt. Häusser kann überhaupt für einen Schüler Schlossers gelten, dem er in Bezug auf Tüchtigkeit der Gesinnung gleichsteht, obschon er dieselbe in eine minder herbe und schroffe Form kleidet. Die Geschichte der Befreiungskriege, welche mit erfreulichem Aufschwung diesen Zeitraum der Auflösung und des Verfalls abschließen, hat Häusser mehr mit Betonung der für den politischen Zusammenhang wichtigen Momente dargestellt, als mit eingehender Schilderung der kriegerischen Ereignisse. Hierin wurde Häusser von Heinrich Beitzke (1798—1867, preußischer Major und Abgeordneter) ergänzt, der in seiner „Geschichte der deutschen Freiheitskriege" (3 Bde., 1855) auch die Aufeinanderfolge der militärischen Begebenheiten mit volkstümlichem Ton darzustellen wußte, ohne damit ein militärisches Fachwerk zu liefern. Im Gegenteil, die Darstellung des wackern und freimütigen Offiziers giebt ein lebensvolles Gesamtbild der großen geschichtlichen Bewegung, die nach seiner Ansicht eine

echte Volksbewegung war und erst durch den Hinzutritt Oesterreichs nach dem Waffenstillstande mehr den Charakter eines Kabinetskrieges annahm. Die Helden der preußischen Walhalla von 1813 sind mit schlichten, treuen Zügen gezeichnet; die Motivierung der geschichtlichen Thatsachen ist durchsichtig, ohne übertriebene Feinspürigkeit in Bezug auf diplomatische Zusammenhänge. Auch der Einfluß des Schrifttums ist gewürdigt; die Anekdote und das Genrebild nehmen ihr gutes Recht in Anspruch, und die Darstellung der Schlachten selbst ist anschaulich und lebendig, lehrreich für den Laien und von Wert für den Kenner. Eine klare Beschreibung des Terrains geht der Schilderung der Kämpfe selbst voraus, bei deren Beurteilung sich die militärische Kritik ohne alle Aufdringlichkeit geltend macht. Dabei ist das Werk nach den besten schriftlichen Quellen und mündlichen Ueberlieferungen gearbeitet, und die Gesinnung des Verfassers eine deutsch-nationale, welche nicht nur das Anstreben deutscher Einheit für die große Aufgabe unserer Nation hält, sondern auch in einem letzten endgültigen Scheitern dieser Einheitsbestrebungen den Untergang unserer nationalen Unabhängigkeit sieht. Den Abschluß des militärisch-volkstümlichen Gemäldes bildet die Geschichte des Jahres 1815 (1865), während die „Geschichte des russischen Krieges vom Jahre 1812" eine passende Einleitung zur Geschichte des Völkerkrieges bildet.

Unmittelbar an das Werk Häussers schließt sich das große Geschichtswerk von G. G. Gervinus an, welches die Zeit nach dem Wiener Kongreß bis zur Gegenwart behandeln sollte, freilich nicht mit Beschränkung auf deutsche, sondern in umfassender Ausdehnung auf die allgemeine Geschichte. Die ersten Bände dieser unvollendet gebliebenen „Geschichte des 19. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen" (7 Bde., seit 1855) behandeln die Geschichte der europäischen „Restauration" mit ihren liberalen und revolutionären Zwischenspielen: eine Geschichte, deren Stoff nicht minder unerquicklich ist, als die von Häusser geschilderten Zuckungen des sterbenden römischen Reiches. Die Aufgabe, die sich Gervinus gestellt hatte, war um so schwieriger zu lösen, je näher der Stoff seines Werkes der unmittelbaren Gegenwart liegt und gleichsam noch wie eine res litigiosa dem Streit der Parteien verfallen ist. Doch bereits die großen Muster, ja die größten Historiker des Altertums, Thukydides und Tacitus bewiesen, daß gerade die Wärme der Gesinnung, mit welcher Stoffe der nächsten Vergangenheit behandelt sind, solchen Werken ein unvergängliches Gepräge aufzudrücken vermag. Freilich vermissen wir bei Gervinus die Naivetät der Erzählung, welche nichts voraussetzen darf, was zur Begründung und zum Zusammenhange der Thatsachen gehört,

und welche bei ihm oft unter den geistvollen Sprüngen einer sich hervordrängenden stark subjektiven Kritik leidet. Auch vermissen wir jene Meisterschaft historischer Porträtmalerei, welche plastische Bestimmtheit der Konturen und lebendiges Kolorit verbindet, weil eine innere Unruhe des Gedankens den Maler immer wieder von seiner Staffelei forttreibt in die allgemeine Bewegung hinein. Der vorzugsweise kritische Geist des Autors hielt der einzelnen Erscheinung gegenüber nicht Stand, um sie mit Ruhe und schlichter Treue aufzufassen; er tritt ihr meistens mit urteilender Schärfe gegenüber und spürt mit Vorliebe ihre Beziehungen zu den Gruppen und zur Situation des großen geschichtlichen Tableaus auf. Dennoch finden sich viele gut und glänzend erzählte Partien in den bisher veröffentlichten Bänden des Werkes, besonders die Geschichte der südamerikanischen und der griechischen Revolution, der Julirevolution, die Porträts der hervorragenden Männer von Bolivar bis Louis Philipp, und die Schlaglichter, welche der Geschichtsschreiber auf einzelne Hauptträger der Restauration fallen läßt, sind von unerbittlicher Helle. Daß auch die geistige und litterarische Bewegung der jüngsten Epoche von Gervinus eingehend behandelt werden würde, ließ sich bei dem Gewicht seines Namens auf litterarhistorischem Gebiete voraussehen. In der That finden wir hier die Fortsetzung seiner „deutschen Litteraturgeschichte“, und die mehr sittliche, als ästhetische Begründung seiner Urteile tritt in einem Geschichtswerke minder auffallend hervor. Sein Mißmut gegenüber der Litteratur der Restauration ist wohlberechtigt, wenn auch einzelne Erscheinungen, wie z. B. Walter Scott, zu einseitig nach dem Maßstabe ihrer politischen Gesinnung gemessen werden, während das Talent Byrons in bedauerlicher Weise unterschätzt wird.

Das Werk blieb unvollendet durch den Tod des Verfassers, aber es war schon früher von ihm aufgegeben worden. Der Grund dieses Rücktrittes von einer so bedeutsamen Aufgabe lag in der politischen Situation. Noch im letzten Bande hatte Gervinus, als er die Julirevolution schilderte, den Grafen Bismarck mit dem Fürsten Polignac verglichen. Da kam das Jahr 1866 und mit ihm eine gänzliche Wandlung der deutschen Zustände. Jenes von dem Historiker so herb angefeindete Junkertum brachte das deutsche Volk dem langerstrebten Ziel der Einheit näher, als dies seit Jahrhunderten der Fall gewesen war. Die Zirkel des politischen Denkers waren gestört durch gewaltige Kriegsthaten von geschichtlicher Bedeutung — und wenn Gervinus schon dieser Wendung der Dinge, welche alle seine Prophezeihungen Lügen strafte, mißmutig den Rücken kehrte, so fand der deutsch-französische Krieg, der das Werk der Einheit in anderer Weise, als

es der Historiker in seiner einst so warm begrüßten „Einleitung zur Geschichte des 19. Jahrhunderts" vorausgesagt hatte, zur Vollendung führte, in Gervinus einen grollenden Gegner, der sich von der Begeisterung seines Volkes isolierte. Mit Recht gab der Geschichtschreiber die Vollendung seines Werkes auf, nachdem der Gang der Zeit den leitenden Gedanken desselben verurteilt hatte; denn die Darstellung einer so neuen Epoche erscheint unberechtigt, wenn die Ereignisse selbst einem andern Ziele zusteuern als es vor der Seele des Historikers schwebt. Sein Verständnis der nächsten Vergangenheit wird in Frage gestellt von einer anders entscheidenden Gegenwart.

So erschien auch, was tüchtig war in dem Charakter des Mannes als eigensinnige Verstocktheit und was früher bewundert wurde als Aeußerung einer Prophetengabe, die aus gesinnungsvoller Begeisterung entstammte, wurde jetzt verurteilt als Ausdruck einer Beschränktheit, die das Maß für die Bedeutung der Weltgeschichte verloren hatte. Es ist die Art der Doktrinäre, nach vorgefaßten Meinungen die Thatsachen zu hofmeistern.

Georg Gervinus (1805—1871) hatte ein bewegtes politisches Leben hinter sich. Geboren zu Darmstadt, sollte er sich anfangs dem Kaufmannsstande widmen, doch angezogen von dem Studium der deutschen Litteratur gab er diese Carriere auf und besuchte nach kurzen vorbereitenden Studien die Universitäten zu Gießen und Heidelberg. Hier habilitierte er sich im Jahre 1830 und wurde, empfohlen durch seine „Historischen Schriften" (Bd. 1, 1833), 1836 Professor der Geschichte und Litteratur in Göttingen. Hier vollendete er sein Hauptwerk: „Die Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen" (5 Bde., 1835—42). In der Tagespolitik machte er sich zuerst damit einen Namen, daß er mit sechs Göttinger Professoren den Protest gegen die Verfassungsverletzung von seiten des Hannoverschen Landesherrn unterzeichnete. Im Jahre 1837 seines Amtes entsetzt, verweilte er teils in Darmstadt und Heidelberg, teils in Italien, bis er 1844 wieder als Honorarprofessor in Heidelberg seine Vorlesungen aufnahm.

In dieser vormärzlichen Zeit stand Gervinus im Mittelpunkte der politischen und geistigen Bewegung. Von den Liberalen gefeiert wegen seines opfermutigen Protestes und seiner Amtsentsetzung, nahm er sich mit Wort und Schrift der damals populärsten Bestrebungen an, des Deutschkatholizismus und der Schleswig-Holsteinschen deutschgesinnten Opposition gegen dänische Vergewaltigung.

Im Jahre 1847 gründete er mit Mathy, Mittermaier und Häusser die „Deutsche Zeitung", welche auch in dem Revolutionsjahr 1848 die

politischen Doktrinen des Konstitutionalismus mit Ausdauer vertrat. Doch als die Bewegung gescheitert war, zog sich Gervinus mißmutig zurück, unbekümmert um die Unionsversuche der Gothaer. In diese Zeit politischer Muße fällt sein Werk über Shakespeare. Noch einmal machte er von sich reden, als seine Einleitung zur Geschichte des 19. Jahrhunderts ihm einen Prozeß wegen Hochverrats zugezogen hatte, der indes resultatlos verlief.

Die Abneigung gegen die preußischen Unionsbestrebungen zeigte schon damals, mit welchen Augen er weitergehende Tendenzen preußischer Machtentfaltung in Deutschland ansehen werde. Wenn auch für einen stärkeren bundesstaatlichen Zusammenhang eintretend, als ihn der deutsche Bund vor seinem Fall und nach seiner Wiederauferstehung gewährte, war Gervinus doch im Grunde seines Herzens Föderalist, die Eigenschaften deutscher Volksstämme mit vorsorglichen Händen hütend und auch in seinem Geschichtswerke mit ermüdender Detailmalerei alle Verhandlungen der Kammer und Kämmerchen in den deutschen Kleinstaaten als weltgeschichtliche Ereignisse behandelnd. Als die Phalanx der deutschen Macedonier diese Kleinstaaterei bei dem böhmischen Chäronea zertrat: da wurde ihm weh ums Herz und noch kurz vor seinem Tode entfachte er eine heftige Polemik gegen sich, als er die verstorbenen Göttinger Freunde zu Genossen solcher föderalistischen Wehmut machen wollte. Der Politiker Gervinus brachte den Historiker zu Ansehn, aber auch zu Fall.

Der Schwerpunkt seines Wirkens wird von vielen in seine „Geschichte der politischen Nationallitteratur der Deutschen" gelegt. In der That zeugte dies Werk von reicher Gelehrsamkeit und schuf erst die deutsche Litteraturgeschichte, die es im Zusammenhang von den ersten Sprachdenkmälern bis zu Goethes Tod durchführte. Vor Gervinus gab es nur tiefe und glänzende Einzelforschungen wie die der Gebrüder Grimm, und Grundrisse für den Unterricht, wie denjenigen von Koberstein, der anfangs ein Gerüste von tüchtigem architektonischem Sparrwerk, sich in späteren Auflagen mit einer Fülle von Materialien ausbaute, aber ohne künstlerische Verarbeitung, ein Denkmal eines tüchtigen Forschergeistes, eine reiche Fundgrube für die Nachstrebenden, aber von geschmackloser Form, von erstaunlichem Mißverhältnis zwischen dem Text und den überwuchernden Noten, die Litteratur zwar sorgfältig spiegelnd in der Litteratur, aber auch das Urteil in Citaten erstickend. Das Werk von Gervinus aber hatte den Zug und Schwung eines großen Nationalwerkes; das litterarische Leben wuchs aus dem geschichtlichen heraus und das Urteil über die Dichtergrößen war von schroffer Selbständigkeit. Hier lagen indes verhängnis-

volle Fehler dicht bei großen Vorzügen. Gervinus war ein politischer Kopf; er hatte Pathos der Gesinnung und Ueberzeugung, aber ihm fehlte der feine ästhetische Sinn, die vielseitige Empfänglichkeit für das Schöne. Ein Laie auf diesem Gebiet läßt er sich von seinen Sympathien bewältigen bis zur Kritiklosigkeit, wie seine unbedingte Apotheose Shakespeares beweist, verwechselte das Gute und sittlich Tüchtige mit dem Schönen und künstlerisch Genievollen und war in seinen Urteilen einseitig absprechend bis zum unglaublichsten Verkennen großer Begabungen, mochte er Gottfried von Straßburg über Wolfram von Eschenbach stellen oder an Goethe, Schiller und Jean Paul mit schulmeisterlicher Ueberlegenheit herumnörgeln. Er hat diesen Ton in die Litteraturgeschichte eingeführt, welchen dann Julian Schmidt und andere mit dem gleichen Mangel an jedem Organon für das Schöne behaftet, dann mit pedantischem Hochmut weiter anschlugen, so daß es zuletzt soweit gekommen ist, daß die Dichter fast als das Ueberflüssigste in den Litteraturgeschichten erscheinen, welche nur in ein Netz von Doktrinen und Tendenzen hineingezeichnet werden und nur die Weisheit der Verfasser ins volle Licht zu setzen bestimmt sind. Die Herrschaft der Mittelmäßigkeit in der Produktion war die notwendige Folge dieser einseitig schulmeisterlichen Litteraturgeschichtschreibung, die längere Zeit die öffentliche Meinung beherrschte, ihre Könige aber auf den Schild hob nach einer durch jenen Faustischen Spruch bestimmten Auswahl: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst.“

Eine in Bezug auf die Tendenz entgegengesetzte Richtung der Litteraturgeschichte wird von Vilmar in seinen weitverbreiteten „Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationallitteratur“ (1847, 11. Aufl. 1867) vertreten. Dies Werk verdankt seine Hauptanziehungskraft der geschmackvollen Reproduktion des Inhalts der älteren deutschen Dichtungen; unsere großen Dichter dagegen werden von einseitig pietistischem Standpunkte beurteilt; Schiller und Goethe gegen die Anklage, Jugendverführer und Christenverstörer zu sein, nur damit verteidigt, „daß sie allerdings es menschlich dachten, übel zu machen, während die Führung aus der Höhe es gut durch sie gemacht hat.“

Gegenüber der moralisierend-doktrinären und der orthodox-frömmelnden Litteraturgeschichtschreibung macht eine Darstellung deutscher Litteratur mit dem Streben, von den Dichtern und ihren Werken ein lebendiges Bild zu geben, einen wolthuenden Eindruck, um so mehr, wenn die kritische Beurteilung offenen Sinn für das Schöne, bereitwillige Anerkennung des Gelungenen und eine von jeder Voreingenommenheit freie Auffassung der Dichtwerke bekundet. Dies sind die Verdienste, die man der „Geschichte

der deutschen Litteratur" von Heinrich Kurz (3 Bde., 1851—59) nachrühmen muß. Der vierte Band (1870—72) behandelt die deutsche Dichtung der neuesten Zeit mit gleicher Wärme, Anschaulichkeit und Unparteilichkeit. August Koberstein hat indes einen Nachfolger gefunden in Karl Goedeke, dessen „Grundris zur Geschichte der deutschen Dichtung" (1.—5. Bd., 1860—81) sich in mehr harmonischer Gliederung aufbaut und in Bezug auf die Fülle des biographischen und bibliographischen Materials alle bisherigen Werke übertrifft als ein Denkmal erstaunlichen Sammelfleißes. Doch auch die kritische Besprechung der einzelnen Dichter zeugt von unabhängigem Urteil und dem eifrigen Streben nach gerechter Würdigung. Ein geistvolles Werk, welches die innere Entwickelung des deutschen Geistes für einen Hauptgesichtspunkt heraushebt und bis in die Gegenwart verfolgt, ist die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen" von Leo Cholevius (2 Bde., 1854—1856). Die Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist in Deutschland mit besonderem Fleiß angebaut worden, nicht nur von Hettner und Biedermann, sondern auch von Hillebrand „die deutsche Nationallitteratur des 18. Jahrhunderts" (3 Bde., 1845—47), von Loebell, der die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstocks erstem Auftreten bis zu Goethes Tode (Bd. 1—3, 1856—65) behandelte, und in den bisher vorliegenden Bänden des Werkes von Otto Gruppe „Geschichte der deutschen Poesie in den letzten drei Jahrhunderten" (1865—69). Gruppes Darstellung ist klar und wird der dichterischen Persönlichkeit gerecht, deren Porträt sie mit voller Hingebung ausmalt. Auch erweist sich ein aus frischer Quellenforschung schöpfendes Urteil in vieler Hinsicht als berechtigte Kassationsinstanz.

Die allgemeine Litteraturgeschichte blieb nach der Pflege durch den Breslauer Professor Wachler längere Zeit verwaist, wenn wir die philosophisch gehaltenen Geschichten der Dichtung von Rosenkranz, Fortlage, Carriere ausnehmen. Das verdienstlichste Werk ist die durch einen Bildersaal der Weltlitteratur erläuterte „Allgemeine Geschichte der Litteratur" von Johannes Scherr (5. Aufl. 1881). Scherr, geb. 1817 zu Hohenrechberg in Württemberg, Professor in Zürich, ist einer jener originellen Köpfe, welche die einförmige traditionelle Darstellungsweise der Wissenschaft mit pikanter Gewaltsamkeit durchbrechen. In seinen geschichtlichen Werken, wie: „Blücher, seine Zeit und sein Leben" (3 Bde., 2. Aufl. 1865), könnte man ihn den deutschen Carlyle nennen; so barock arabeskenhaft und dabei meist kernig zutreffend ist sein Stil, und unter kraus wunderlicher Einkleidung verbirgt sich ein Radikalismus der Gesinnung

und eine Schärfe des Urteils, welche mit höchster Anschaulichkeit, oft mit nervös vibrierender Lebendigkeit der Schilderung Hand in Hand gehn. Dies gilt namentlich auch von seinen „Studien“ (3 Bde., 1865—66) und einer Menge fragmentarischer Skizzen, oft blutrot beleuchteter Porträts und Situationsbilder aus Revolutionszeiten. Seine litterargeschichtlichen Darstellungen zeigen die meiste Verwandtschaft mit dem Geschichtschreiber des Dramas, Leopold Klein. In seiner allgemeinen Litteraturgeschichte, welche mit jeder neuen Auflage an Reichtum und Bedeutung gewinnt, ist die Charakteristik der großen Dichter mit einem wohlthuenden enthusiastischen Anflug ausgeführt. Der Sinn für das dichterisch Bedeutende ist bei ihm weit freier und lebhafter als bei Gervinus und seiner Schule; die Prägnanz des Ausdruckes giebt oft mit wenigen Zügen ein schlagendes Bild. Nur die Anordnung läßt darin den geschichtlichen Geist vermissen, daß jeder einzelnen Nation gleichsam eine selbständige Litteraturgeschichte gewidmet ist und so das Ganze als eine Sammlung solcher Spezialgeschichten erscheint, statt eine wahrhafte Universalgeschichte zu sein, welche den Geist der Zeiten und Jahrhunderte zum Prinzip der Einführung macht, die geistig führende Nation in den Vordergrund stellt und die Wechselbeziehungen der Völker und so den gemeinsamen Fortschritt in den einzelnen Geschichtsepochen beleuchtet. Auch auf einem nicht minder verwaisten Gebiete, welches Fr. Wachsmuth in seiner „Allgemeinen Kulturgeschichte“ (3 Bde., 1850—52) ausgebaut hat, brach Johannes Scherr durch seine „Deutsche Kultur- und Sittengeschichte“ (3. Aufl. 1866) und seine „Geschichte der deutschen Frauenwelt“ (2 Bde., 2. Aufl. 1865) die Bahn für volkstümliche Darstellung wissenschaftlicher Resultate und eines allgemeinen Zusammenhangs, der bisher über speziellen Monographien allzu sehr unbeachtet blieb. Hier folgte J. J. Honegger, von gleichem, radikalem Standpunkt ausgehend, im Stil ebenfalls kernig paradox, oft überschwenglich, hier und dort manieriert und nicht durchsichtig genug in seiner „Litteratur und Kultur des 19. Jahrhunderts“ (1865). Die warme Anerkennung der großen dichterischen Talente hat Honegger mit Scherr gemein; beide dürfen mit Klein im Bunde als tapfere Vorkämpfer gegen eine formenglatte und inhaltleere akademische Richtung betrachtet werden. Die Spezialität Honeggers ist die neufranzösische Litteratur. Seine Charakteristik eines Viktor Hugo, Beranger, Lamartine u. a. wie die eines Walter Scott, Byron, ist glücklich und lebensvoll. Die Verschmelzung dagegen der eigentlich litterarischen mit den politischen, sozialen, wissenschaftlichen Kulturelementen ist nicht immer gelungen; Litteratur und Kultur und die einzelne Zweige laufen zu sehr

selbständig und parallel neben einander her. Dies gilt auch von dem noch unvollendeten größeren Werke Honeggers: „Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeit“ (1.—5. Bd., 1868—74), welches mit reicherem Detail den ersten Grundriß ausbaut. Eine Kulturgeschichte der neuern Zeit hat neuerdings der Historiker des Schweizervolkes, Henne-am-Rhyn (3 Bde., 1870—72) zu schreiben unternommen, ebenfalls mit einer dem Fortschritt der Zeit entschieden huldigenden Gesinnung. Reich an originellen Anschauungen, vom Standpunkte des naturwissenschaftlichen Radikalismus ausgehend, ist die „Kulturgeschichte in ihrer natürlichen Entwickelung bis zur Gegenwart“ von Friedrich von Hellwald (1875), dem trefflichen Geographen und Redakteur des „Ausland“.

Eine besondere Pflege erfuhren die kulturgeschichtlichen Neigungen der neueren Zeit durch die Studien, welche ein feinsinniger Schriftsteller diesem Gebiete zuwandte. Gustav Freytag gab „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ (2 Bde., 1859) und „Neue Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes“ (1862) heraus, welche seitdem in fünf Auflagen erschienen und das Interesse der weitesten Kreise auf die Sittengeschichte des deutschen Volks lenkten. Die künstlerische Fassung einzelner dieser Essays, während freilich andere oft nicht mehr waren als Einleitungen zu den Excerpten aus alten Schriftstellern, gab als geistiges Relief den kulturgeschichtlichen Inhalt; namentlich waren die Porträts hervorragender Männer, eines Karl des Großen, Martin Luther u. a. mit feiner Kunst entworfen und einzelne Epochen wie die des dreißigjährigen Kriegs, besonders die Sittenverwilderung in der zweiten Hälfte desselben mit kundiger Benutzung der damaligen Sittenromane, satirischen Schriften und der ganzen einschlägigen Litteratur geschildert. Durch die geschickte Gruppierung der einzelnen Aufsätze wurde der Eindruck des Fragmentarischen vermieden und der einer durchgängigen Entwickelung festgehalten. Diese schöngeistige Vermittelung der strengen Wissenschaft mit dem Geschmack des großen Publikums hatte unleugbare, wenngleich vielfach überschätzte Verdienste.

Wenden wir uns wieder nach dem Blick auf Litteratur- und Kulturgeschichte, der eigentlichen Geschichte zu. Unter den Universalgeschichten verdienen diejenige von G. Weber (1866—1880) und die von K. F. Becker (8. Aufl., 23 Bde., 1868) in den neuen Bearbeitungen und Fortsetzungen rühmende Erwähnung. Eine „Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen“ wird von Wilhelm Oncken herausgegeben und schreitet rüstig vorwärts; sie bringt treffliche Monographien über das alte Egypten, Persien, Griechenland. In seinem Werke: „Oesterreich

und Preußen im Befreiungskrieg" (12 Bde.), bietet Oncken viel Neues und Interessantes auf Grundlage eines bisher unbekannten urkundlichen Materials. Zwei große und nicht unwesentliche Abschnitte der neueren europäischen Geschichte hat Adolf Schmidt in seinen „Zeitgenössischen Geschichten" (1859) behandelt, nämlich die französische Geschichte von 1815—1830 und die österreichische von 1830—1848. Er hat dabei vorzugsweise die Berichte des Schweizer Gesandten in Paris und Wien aus dieser Zeit benutzt, und seine objektiv treue, frisch kräftige Darstellungsweise giebt dem Werke einen selbständigen Wert.

Wenn man die französische Revolution mit Recht als die Grundlegerin des neuen europäischen Staatsrechtes betrachtet, da sich selbst der Cäsarismus des neuen Frankreichs auf die Grundsätze von 1789 berief, wie sehr er auch bestrebt war, diese großen Prinzipien und Mittel, wie z. B. das allgemeine Stimmrecht, durch unzweideutigen Mißbrauch zu verwüsten, so würde die moderne Schule ihre Aufgabe nur unvollkommen lösen, wenn sie nicht auch die Geschichte der Revolution einer eingehenden Behandlung unterzöge. Während in Frankreich Thiers, Lamartine, Mignet u. a. in ihren Geschichtswerken die Revolution von den verschiedensten Seiten aus dargestellt hatten, fehlte uns in Deutschland noch ein selbständiges Werk über die Revolution, da die ingrimmige und polternde Darstellung Heinrich Leos in seiner Universalgeschichte ebenso einseitig war, wie die kritischen Studien der Gebrüder Bauer, und Dahlmanns „Geschichte der Revolution" nur als ein Torso zu betrachten ist. Die inhaltreichen Darstellungen von Ernst Wilhelm Wachsmuth (1784—1866): „die Geschichte Frankreichs im Revolutionszeitalter" (4 Bde., 1840—1844) und „Geschichte des Zeitalters der Revolution" (1. bis 4. Bd., 1840—1844) waren in ihrer lakonisch gedrängten Form nicht allgemein zugänglich und flüssig genug, auch vielfach überholt durch die neuere Forschung, so viele Vorzüge auch die lebensvolle Darstellung vor schattenhaftem Pragmatismus haben mochte. Der Aufgabe, eine Geschichte der Revolution vom modernen Standpunkt zu schreiben, hat sich nun Heinrich von Sybel, ein Redner der Paulskirche, früher Professor in Marburg, dann in München und Bonn, in seiner „Geschichte der Revolutionszeit von 1789—1795" (4 Bde., 1854—1873) unterzogen. Die Vorzüge dieses Geschichtswerkes bestehen in den oft gänzlich neuen Resultaten einer Forschung, welche aus neu aufgefundenen Handschriften in den Pariser und niederländischen Archiven, aus Depeschen- und andern Sammlungen schöpfte und die kulturgeschichtlichen Momente in ihrer ganzen Bedeutung und Fülle auf einem Gebiete zur

Geltung brachte, wo bisher die staatsrechtliche Auffassung eine staatswirtschaftliche Motivierung mehr als billig in den Hintergrund drängte. So ist im ersten Bande die Schilderung der französischen Zustände vor der Revolution ebenso vortrefflich, wie im zweiten die Charakteristik der polnischen vor der Teilung Polens. Sybel läßt, so oft es thunlich, die Zahlen sprechen und die Thatsachen der Statistik die Stelle einnehmen, welche bisher von den Redewendungen der Partei-Rhetorik behauptet wurde. Da er nicht bloß die Revolution bis zum Untergange des Konvents, sondern das ganze Revolutionszeitalter darstellt, so ergab sich ihm von selbst ein größerer Spielraum für die Darstellung der allgemeinen Beziehungen europäischer Politik, welche so bedeutsam in die Entwickelung der Revolution selbst eingriff. Sybels Stil ist ebenso bestimmt, wie sein Urteil über Persönlichkeiten und Ereignisse. Dennoch fehlt dem Werke jene Lebenswärme der Darlegung, welche den geschichtlichen Situationen und Charakteren gerecht wird! Daß man hierbei zu weit gehen und die Geschichte in Genrebilder verzetteln kann, hat wohl Carlyles „französische Revolutionsgeschichte“ bewiesen. Daß uns aber ein Geschichtswerk eine lebendige Anschauung der Ereignisse geben soll, daß es eine falsche Vornehmheit ist, auf jene Spannung zu verzichten, welche die lebensvolle historische Handlung von selbst mit sich bringt, um dafür den Verstandeskombinationen nachzugehen, welche in den vorbereiteten Geistern sich abwirken, oder den notwendigen Zusammenhängen, welche aus der ganzen Weltlage erwachsen: das beweist wohl die Geschichtschreibung des Altertums, die doch für alle Zeiten mit Recht als nachahmungswertes Muster gilt. Wie anschaulich und lebensfrisch ist die Darstellungsweise dieser Meister, so verschiedenartig sie auch im übrigen sein mag! Die Geschichte soll nicht bloß die Logik der Thatsachen zur Geltung bringen; sie soll uns auch das sinnliche Bild der Ereignisse mit Wärme und Klarheit vorführen. Ebenso erscheint es uns als verkehrt, wenn unsere Historiker gewissermaßen die Geschichte „unpersönlich“ zu machen suchen, während sie den Fatalismus in der Verkettung der Ursachen und Wirkungen als eine über den persönlichen Willen übergreifende Macht darstellen! Das hieße die Macht der Initiative, wie sie in den großen geschichtlichen Charakteren lebendig ist, doch allzu gering anschlagen. Auch die Charaktere der Schreckensherrschaft waren nicht bloß zufällig hervortretende Atome der Masse — es lag in ihnen eine bewegende Kraft von größerer Ursächlichkeit, als in den statistischen und politischen Verhältnissen. Man mag die Art und Weise, wie Lamartine in den „Girondisten“ die Gräuel- und Schreckensscenen der Revolution, die Portraits ihrer Führer, die rührenden Zwischenspiele uns

schildert, sentimental, poetisch, novellistisch, unhistorisch finden: dennoch liegt es nicht außerhalb der Aufgabe des Historikers, uns für das Einzelgeschick zu erwärmen, uns in spannende Situationen hinein zu versetzen, wenn sie die Geschichte selbst an die Hand giebt! „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" — das ist ebenso anwendbar auf die Geschicke der Einzelnen, wie auf die der Völker. Wer uns das lebensvolle Bild einer Zeit geben will, darf die Detailfarben nicht sparen. Etwas von Carlyle, Lamartine oder mindestens Macaulay wäre für unsere Geschichtschreibung keine unwillkommene Beigabe. Wir machen diese Ausstellungen, welche mehr oder minder alle Historiker der Rankeschen Schule treffen, gerade bei Sybel, weil die großen Vorzüge dieses Autors und besonders die Sicherheit seines sittlichen Urteils, das sich von allen Entschuldigungen vielseitiger Reflexion freihält, diesen Mangel an frischer Anschaulichkeit der Darstellnng um so hervortretender machen.

Denselben Mangel kann man einem andern Historiker zum Vorwurfe machen, der ebenfalls unter Rankes Leitung seine ersten Studien gemacht, und dessen Leistungen sich mehr auf dem Gebiete der Rechts- und Spezialgeschichte bewegen — wir meinen den Schleswig-Holsteiner Georg Waitz (geb. 1803). Auch er war Mitglied der Paulskirche, gehörte dort der Weidenbuschpartei an und zeichnete sich als Redner durch Feinheit und Klarheit aus. Später wurde er Professor in Göttingen. Von seiner „deutschen Verfassungsgeschichte" (Bd. 1—4, 1844—61) freilich darf man jene Frische geschichtlicher Farbengebung nicht erwarten, da sich dies Werk im wesentlichen mit einem mehr abstrakten, staatsrechtlichen Stoffe beschäftigt. Leider behandelt es bloß die germanischen Zustände der Urzeit bis in das Zeitalter der fränkischen maior domus. Die Sicherheit der Kritik, die Waitz bereits als Mitherausgeber der monumenta Germaniae historica bewährt hat, ist ein Hauptverdienst seiner Verfassungsgeschichte, die den staatsrechtlichen und geschichtlichen Teil ungesondert in zusammenhängender Darstellung vorträgt. Wo sich Waitz aber auf das Gebiet der Provinzialgeschichte begiebt, wie in seiner „Geschichte Schleswig-Holsteins" (2 Bde., 1851—1852), oder wo er das Charakterbild eines hervorragenden Mannes und seiner Zeit darstellt, wie in seinem Werke: „Lübeck unter Jürgen Wullenweber und die europäische Politik" (2 Bde., 1855), da vermissen wir doch die Vorzüge einer historischen Darstellung, die uns mit lebenswarmem Kolorit die Gestalten und Bewegungen vergangener Zeiten vorführt. Der Reichtum individuellen Lebens ist um so unersetzlicher, sein Mangel um so empfindlicher, je mehr wir uns auf dem Boden der Spezialgeschichte, bestimmt abgeschlossener Zeiträume, oder

einzelner Länder und Landschaften bewegen — und uns erscheint es ein Mißgriff, Spezialgeschichte im Stile der Universalgeschichte zu schreiben, d. h. ohne Kolorit, Wärme, Detailmalerei, behagliche Zeichnung und gesättigte Farbengebung, nur mit Hervorkehrung allgemeiner Beziehungen, geistiger Fäden, abstrakter Entwickelungen.

Höher steht das groß angelegte Werk von Wilhelm Giesebrecht: „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“ (1.—5. Bd., 1855—80) durch die Tüchtigkeit der Geschichtsforschung, die künstlerische Darstellung und das rhetorisch schwungvolle Pathos, das uns zur Würde und Höhe der imperatorischen Herrlichkeit erhebt. Das Werk ist bis zur ersten Abteilung des fünften Bandes fortgeschritten, welche die Zeit Kaiser Friedrichs des Rotbarts darstellt. Die Absicht des Verfassers, eine lebendigere Teilnahme für die Geschichte des deutschen Mittelalters zu erwecken, hat er vollständig erreicht. „Kein Stoff schien ihm,“ wie er selbst sagt, „hierzu geeigneter, als die deutsche Kaiserzeit, wenn sie in ihrem vollen Zusammenhange und nach allen ihren wesentlichen Momenten dargestellt würde.“ Die Natur dieses Stoffes erfordert aber einerseits die innere nationale Entwickelung, in der die Grundbedingungen der kaiserlichen Stellung beruhen, wie andererseits den ganzen Umfang und die volle Höhe der Kaisermacht im Abendlande darzulegen; die Darstellung muß somit bald in die Einzelheiten der Territorialgeschichte herabsteigen, bald sich in die Weite der welthistorischen Bewegung verlieren. Je reicher und mannigfaltiger der Stoff hiernach ist, je mehr galt es, wenn er dem Zweck des Verfassers dienen sollte, die Begebenheiten, Zustände, Persönlichkeiten in scharfen Zügen zu charakterisieren. Nur so schien es möglich, dem Gesamtbilde eine solche Uebersichtlichkeit und Klarheit zu geben, daß dasselbe einem großen Leserkreise leicht faßbar werden und sich fest der Einbildungskraft einprägen könnte. Wenn es aber gelang, der Phantasie diese große Epoche deutscher Geschichte mit aller Lebendigkeit zu vergegenwärtigen, so mußte das Buch auch nach des Verfassers Meinung, mit Notwendigkeit auf Herz und Gesinnung deutscher Leser nachhaltig den von ihm beabsichtigten Einfluß üben.

Giesebrecht, geb. zu Berlin 1814, seit 1857 in Königsberg, seit 1862 in München Professor der Geschichte, erhielt von der Berliner Akademie den großen, von Friedrich Wilhelm IV. für ausgezeichnete Leistungen auf dem Gebiete der deutschen Geschichte bestimmten Preis.

Näher als diejenigen Schriftsteller, bei denen das kritische Element einer forschenden Gelehrsamkeit noch die Kunst der Darstellung überwiegt, kommen dem Ziele der Geschichtsschreibung zwei Historiker des Altertums, Theodor Mommsen und Max Duncker, deren Werke sich in kurzer

Zeit einer großen Verbreitung erfreuten. Theodor Mommsen, geb. 1817 in Schleswig, eine Zeit lang Redakteur der Schleswig-Holsteinschen Zeitung, später Professor in Leipzig, Zürich, Breslau, gegenwärtig in Berlin lebend, als Mitglied der Akademie, ist eine jener Persönlichkeiten, deren Wirken am klarsten zeigt, wie in unserer Zeit die Gelehrsamkeit aufgehört hat, sich von den Interessen der Gegenwart einseitig abzusondern, und wie „das geistige Band" nicht länger fehlt, welches Nächstes und Fernstes verknüpft. Ein archäologischer Forscher wie Mommsen, welcher die italienische Inschriftenkunde mit den wichtigsten Entdeckungen bereicherte, über die römischen Tribus, die unteritalienischen Dialekte, das römische Münzwesen u. s. f. gelehrte Schriften veröffentlichte und als Lehrer des römischen Rechtes an den Universitäten wirkte, tritt er auf der andern Seite als Zeitungsredakteur auf, als verwickelt in politische Bewegungen, eine Beteiligung, welche in Leipzig sogar seine Amtsentsetzung zur Folge hatte. Ein Archäologe der guten alten Zeit würde dies „moderne Treiben" gewiß für unvereinbar mit der Würde seiner Wissenschaft gehalten haben. Daß sich aber diese fremdartige römische Welt, zu deren Kulturgeheimnissen jene Inschriften einen nicht verächtlichen Schlüssel geben, für den tieferen Sinn, der, ohne nach oberflächlichen Analogien zu urteilen, doch den gemeinsamen echt menschlichen Kern in allen Zeitaltern festhält, zu einem Gemälde von größter Anziehungskraft für die Gegenwart gestaltet, das hat gerade Theodor Mommsen in seiner „Römischen Geschichte" (3 Bde., 1854, 5. Aufl. 1868—70) bewiesen, welche den vom König von Bayern ausgesetzten Preis für das beste Geschichtswerk erhielt. In der That hat Mommsens römische Geschichte große Vorzüge vor sehr vielen bereits erwähnten historischen Schriften voraus. Sie ruht auf dem Grunde tüchtiger Forschung, wie es sich bei einem so hervorragenden Kenner des Altertums und seiner Kulturdenkmäler von selbst versteht; aber der olympische Staub, den unsere Gelehrsamkeit in ihrer Arena mit so vielem Behagen aufwühlt, ist diesem Werke fern geblieben. Eben so wenig läßt sich der Gegensatz der Mommsenschen Darstellungsweise gegen die kalte Ruhe und Objektivität der Rankeschen Schule verkennen. Mommsen schreibt mit schlagender Prägnanz; sein Stil ist wie eine elektrische Kette, aus welcher Blitze des Esprit hervorleuchten, seine Darstellung voll leidenschaftlicher Erregtheit und Parteinahme für und wider, aber voll individuellen Lebens, glücklich in der Charakterzeichnung, originell in der herausfordernden Selbständigkeit des Urteils. Die naive Erzählung des Geschehenen leidet freilich hin und wieder unter den geistvollen Reflexen einer niemals schwankenden kritischen Beleuchtung; die Form, in welcher anders Denkende belehrt werden, ist oft herb und

schroff; der brennende Auftrag der Farben läßt oft alle Mitteltöne vermissen, und die moderne Bezeichnung altrömischer Verhältnisse, so behaglich sie uns stimmt, so vertraut wir mit diesen Persönlichkeiten und Einrichtungen werden, wenn wir z. B. erfahren, daß Sulla ein „Sanguiniker“ und ein „blasierter Kopf“ mit einem durchgängigen Zuge der Bouffonnerie war, daß Cäsar sich in alle Rasier-, Frisier- und Manschettenmysterien der damaligen Toilettenweisheit einweihen ließ u. dgl. m. — diese moderne Bezeichnung, meinen wir, ist oft nicht von Verstößen gegen das Kostüm frei, die man selbst bei einem dramatischen Dichter rügen würde. Denn sie rückt nicht nur die Sache in das Licht unserer Zeit, was in Bezug auf das bessere Verständnis ein unleugbares Verdienst wäre; sie giebt ihr auch einen Beigeschmack, der ihre Eigentümlichkeit gefährdet. Nichtsdestoweniger ist Mommsens Geschichtswerk ein Werk aus einem Guß und Fluß, mit der echten Inspiration geschrieben, die wir auch von dem Historiker verlangen dürfen, und von einer Unmittelbarkeit und Frische, welche bei naiven Geschichts- und Memoirenschreibern die Folge des eigenen Erlebnisses ist, bei geistvollen, wie Mommsen, wenn sie weit zurückliegende Geschichtsepochen charakterisieren, aus einer Art von Intuition hervorgeht. Diese Intuition, welche man ursprünglich dem Dichter zuschreibt, welche Schelling auch für den Philosophen in Anspruch nimmt, ist ebenfalls eine Gabe des Historikers, und von dem größeren oder geringeren Maße derselben wird das Maß von Energie abhängen, mit welchem seine Darstellung gesättigt ist. Wie der Dichter seine Gestalt, so soll der Geschichtsschreiber die historische schauen, mit eins schauen, alle Züge zugleich und doch nicht bloß nebeneinander. Das Charakterbild, das uns Mommsen von seinem Liebling Julius Cäsar, von Marius und Sulla, von Pompejus, vom König Pyrrhus, von Cicero entwirft, erläutert von selbst am besten, was wir meinen. Das sind keine Nebelbilder anderer Geschichtsschreiber, das sind Gestalten von eigener Schwerkraft, und wie lebendig sie vor dem Auge des Historikers stehn, das beweist selbst die Leidenschaft, die Liebe und der Haß, die er für und gegen sie hegt und ausspricht. Die Geschichtsforschung mag vielleicht hier und dort der Begründung und den Voraussetzungen Mommsens widersprechen; die Geschichtsdarstellung kann in dieser Schärfe der Zeichnung und Sattheit der Farben, in dieser Energie, mit welcher der Quellpunkt des persönlichen Lebens bei den großen Männern der Geschichte erfaßt ist, nur ein Muster finden.

Eine ebenso günstige Aufnahme, wie Mommsens römische Geschichte, hat die „Geschichte des Altertums“ von Max Duncker (4 Bde., 1852—57, vierte Aufl. 1879 u. flgde.) gefunden, deren erste Bände die

Geschichte des Orients und die beiden letzten die Geschichte Griechenlands enthalten. Max Duncker ist der einzige dieser Autoren, der einen universalgeschichtlichen Anlauf nimmt, — und er ist durch eine Geschichtsauffassung, welche, frei von philosophischen Konstruktionen und willkürlichen Auslegungen, doch den Faden einer fortgehenden Entwickelung der Menschheit festhält und dabei die gemeinsamen Gesetze erkennt und hervorhebt, die in den verschiedensten Zeitaltern diese Entwickelung bestimmen, vorzugsweise zu einer Darstellung der Weltgeschichte befähigt. Der Nerv einer Gesinnung, die keine abstrakten Maßstäbe anlegt, aber die verwandte sittliche Kraft überall herausfühlt, zieht sich durch das ganze Werk. Dabei ist die Darstellung lebendig, klar und Verständnis weckend; Schlachten und Kulturbilder treten anschaulich vor uns hin, und die Aufgabe der Geschichte, ein Gesamtbild des menschlichen Lebens in allen Zeiten zu entwerfen und nicht bloß den Staat in seiner äußern und innern Entwickelung darzustellen, ist mit Bewußtsein erfaßt und durchgeführt. Einzelne Untersuchungen gehen von geistvollen Gesichtspunkten aus, und der Widerspruch gegen einzelne Lieblingsmarotten der Philologen, wie z. B. die beliebte Irrlehre der „Homeriden," ist vollkommen berechtigt. Im ganzen hat Dunckers Stil wohl nicht die schlagende Schärfe, wie der Stil Mommsens, aber seine mildere und objektive Haltung, die nicht ganz von Anklängen der philosophischen Schulsprache frei ist, und seine gleichmäßige Wärme rufen einen ansprechenden Eindruck hervor.

Max Duncker ist in Berlin (1812) geboren, war Professor in Halle und Tübingen, Mitglied des Frankfurter Parlaments und im Jahre 1850 schleswig-holsteinischer Agitator. Längere Zeit hindurch leitete er in Preußen die Angelegenheiten der Presse. Es ist interessant, daß diese Gruppe moderner Geschichtsschreiber so viel Gemeinsames in Bezug auf ihr äußeres Leben und Wirken darbietet. Alle haben sich der Politik des Tages zugewendet. Die meisten waren bei den deutschen Einheitsbestrebungen und den Schleswig-Holsteinschen Verfassungskämpfen beteiligt, sie sind fast alle Norddeutsche und Protestanten, und zu ihrem Glaubensbekenntnis gehört als erster Artikel der Glauben an Preußens geschichtlichen Beruf, die Wiedergeburt Deutschlands durchzusetzen, und als zweiter das Anathem über Oesterreich. Sie gehören zu den hervorragenden Mitgliedern der konstitutionellen Partei. Tapfere Vorkämpfer für Volks- und Gewissensfreiheit gegenüber feudalen Gelüsten, haben sie sich um die innere Entwickelung Preußens große Verdienste erworben. Jedenfalls haben sie sich als Historiker von dem Fehler Rottecks freigehalten, das Parteidogma zur Seele ihrer Geschichtschreibung zu machen; ihre Wissenschaft ging den

eigenen Weg, und Mommsens Cäsarismus z. B. hat durchaus nicht die Färbung seines modernen Parteistandpunktes. Was aber die Wissenschaft durch die frische Berührung mit dem Leben gewann, das war vor allem tieferes Verständnis verwandter geschichtlicher Zustände und der Ernst der Gesinnung, der die vergessenen sittlichen Gewichte wieder in die Wagschale der Geschichte legte. Unsere modernen Historiker haben einen praktischen politischen Kursus durchgemacht, und wie ihre Werke dadurch an politischer Farbe, an Fleisch und Blut gewonnen haben, so wirken sie auch wieder umgekehrt auf die öffentliche Meinung und die nationalen Bestrebungen der Neuzeit zurück.

Diese Partei, welche wieder, wie in den Jahren von 1840 bis 1848, einen großen Teil der weiter gehenden Elemente in sich aufgenommen hat, und von deren Organen sich die demokratische Presse nur durch größere Schärfe der Konsequenz unterscheidet, giebt natürlich auch in der neuen Publizistik den Ton an — die außerordentlich verbreitete und einflußreiche „Kölnische," die meisten andern Provinzialzeitungen Preußens, die „Nationalzeitung," ein Blatt von vornehmer publizistischer Haltung, gehören der gleichen Richtung an, und die „Volkszeitung," das Organ der Massendemokratie, ist trotz aller einzelnen Abweichungen doch in sehr vielen Punkten mit den Grundsätzen und der Thätigkeit dieser Partei einverstanden. Die „Grenzboten" vertreten auf politischem Gebiete ihre Sache mit Eifer und Geschick und haben es wiederholt ausgesprochen, daß alle Gebildeten ihr angehören, und in den „Konstitutionellen," jetzt „Preußischen Jahrbüchern" hat sie sich ein neues Organ geschaffen, dessen erster Redakteur, Haym, in seinem Werk: „Hegel und seine Zeit" (1857) gleichsam im Namen seiner Partei Abrechnung mit dem Philosophen gehalten, durch dessen Schule die meisten Führer derselben gegangen. Es ist begreiflich, daß die Geschichtswissenschaft mit ihrem eigenen Material arbeiten will und die Voraussetzungen des philosophischen Schematismus zurückweist, daß die Politik des Tages nicht mehr mit den staatsrechtlichen Kategorien des Denkers wirtschaftet; doch trotz vieler geistvollen Partien des Werkes, zu denen z. B. die Darstellung und Kritik der Phänomenologie gehört, ist Haym der Bedeutung der Philosophen nicht so gerecht geworden, wie etwa die Junghegelsche Kritik der Jahrbücher, welche doch ebenfalls vom Standpunkte der praktischen politischen Bewegung an die Werke Hegels heranging. Das Talent gewählter Darstellung und lebendiger Fortbewegung, sowie eine vielseitige Bildung tritt noch mehr in Hayms „Lebensbild und Charakteristik Wilhelms von Humboldt" (1856) und in seinem Werk: „Die romantische Schule" (1870)

hervor. Von den beiden jetzigen Herausgebern dieser Zeitschrift, Heinrich v. Treitschke und Wehrenpfennig, hat der erstere (geb. 1834) sich als patriotischer Unitarier durch die überzeugende Wärme seiner Darstellung und den Schwung einer begeisterten Rhetorik in Essays und Reden hervorgethan, und darf ihm der Ruhm nicht versagt werden, in seinen „Historischen und politischen Aufsätzen“ (1865) die einem Gervinus vollkommen verhüllte deutsche Zukunft, den Sieg der Einheitsidee durch die preußischen Bajonette, richtig vorherverkündet zu haben. Als glücklicher Essayist auf historisch-politischem, weniger auf litterarisch-kritischem Gebiet bewährte sich Treitschke in seinen „Historischen und politischen Aufsätzen“ (2 Bde., 1870). Gegenwärtig giebt er eine durchaus lebendige und fesselnde, aber doch vom einseitigen Parteistandpunkte aus geschriebene „Deutsche Geschichte im 19ten Jahrhundert“ heraus, deren erster Teil bis zum Pariser Frieden reicht. Einer der tüchtigsten Vertreter der nationalliberalen Partei, Carl Mathy, Abgeordneter des Parlaments und später badischer Minister, ein Mann von Charakterfestigkeit, doch nicht ohne schroffe Einseitigkeit, fand in Gustav Freytag einen feinsinnigen, wenn auch überschätzenden Biographen; die Kunst der historischen Portraitierung wurde hier mit Geschick auf einen Staatsmann der Gegenwart angewendet.

Diese Partei, die Partei der Nationalliberalen, lange hindurch Trägerin der Bismarckschen Einheitspolitik, ohne indes zur Regierung zu gelangen. In den letzten Jahren hat sie durch häufige Kompromisse das liberale Prinzip geschädigt, ohne dadurch an Macht zu gewinnen, und ist vom Fürsten Bismarck, als er in der Wirtschaftspolitik abweichende Bahnen einschlug, der konservativ-ultramontanen Allianz geopfert, überdies durch mehrfache Sezessionen geschwächt worden. Gleichwohl konnte ihrer litterarischen Machtentfaltung gegenüber, was die Feudalen und Neupreußischen auf dem Gebiete der Litteratur und Publizistik mobil machten, nur als ein schwaches Aufgebot erscheinen. Was freilich das Hauptorgan der Gegenpartei, die „Neue preußische Zeitung“ betraf, so ließ sich nicht leugnen, daß sie an Frische, Keckheit, Energie und Konsequenz der Ueberzeugungen und in Bezug auf einheitlichen Stil der Leitung, der selbst allen Mitteilungen von Thatsachen, mochten sie von nah oder fern kommen, seine unverkennbare Farbe gab, die Organe der liberalen Partei übertraf. Beißender Witz, schonungsloser Sarkasmus, die kecke Art, den Persönlichkeiten auf den Leib zu rücken, machten dies Blatt zu einer pikanten Lektüre und gaben ihm die echte Vollblutsrasse eines Parteiblattes. Doch auf diese Zeitung beschränkte sich die publizistische Wirksamkeit der Partei. Ein Journal, wie die „Berliner Revue,“ welche zum Teil eine sozialistische

Färbung herauskehrte, konnte es zu keinem Einfluß bringen, und das Wagenersche „Staatslexikon," welches im Gegensatze zu dem Staatslexikon Rottecks und Welckers Recht und Staat auf die Grundsätze Hallers, Müllers, Leos und Stahls gegründet, wird schon deshalb keinen selbstständigen Wert in Anspruch nehmen können, weil es die positiven Grundlagen der Wissenschaft zum großen Teile den Arbeiten der politischen Gegner entnehmen muß.

Seitdem Fürst Bismarck in Preußen das Staatsruder führt, haben sich dieser Zeitung von ganz entschieden prinzipiellem Standpunkte offiziöse Zeitungen, wie die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung" an die Seite gestellt, welche als diplomatisch-konservativ zu bezeichnen sind, indem sie je nach der politischen Lage und den Allianzen, welche der Reichskanzler sucht, mit den verschiedensten Parteien kokettieren oder ins Gericht gehen. Die vielen Nuancen der jetzt mannigfach gegliederten konservativen Partei haben natürlich auch in der Presse abgefärbt. Das Organ der Freikonservativen ist die „Post." Die Zentrumspartei hat sich für ihre heftigen Attaquen im Kulturkampf in der „Germania" ein oft sehr herausforderndes, im Sinne der Heißsporne redigiertes Blatt geschaffen.

Einen paradoxen konservativen Standpunkt behauptete Constantin Frantz, ein politischer Einsiedler, welcher mit seiner Realpolitik in allerlei Chimären verfällt. Noch im Jahre 1865 glaubte er „die Wiederherstellung Deutschlands" durch Selbstmatt der deutschen Großmächte möglich und gestaltete die Karte Deutschlands um nach engeren und weiteren Marken, und die Verfassung nach föderalistischen und korporativen Prinzipien. Schon das folgende Jahr bewies, daß die wahre deutsche Realpolitik durch die Nationalliberalen vertreten worden war, gegen welche Constantin Frantz in einer Reihe scharf und heftig gehaltener Broschüren fortdauernd ankämpft.

Die gemäßigte konservative Partei wird durch die „Augsburger Allgemeine Zeitung" vertreten, welche nach den Ereignissen des Jahres 1870 indes jede partikularistische Haltung aufgegeben hat. Durch ihre Korrespondenzen aus allen Weltteilen und durch ihre entsprechende Verbreitung im Auslande und in anderen Zonen nimmt sie in der That den Rang eines Weltblattes ein, den sie durch die geschickte Redaktion dieser Mitteilungen zu behaupten weiß. In den Kreis einer nicht feudalistisch gefärbten, sondern allgemein konservativ gehaltenen Richtung gehören auch die Werke von Riehl, der die Leosche „Physiologie des Staates" durch eine „Naturgeschichte des Volkes" (3 Bde., 1854—55) zu erläutern sucht. Was er im ersten Bande über „Land und Leute," im zweiten über „die bürger-

liche Gesellschaft" und im dritten über „die Familie" sagt: das enthält mancherlei glückliche Bemerkungen und feine Beobachtungen; aber diese kulturhistorischen Studien dürfen doch nicht darauf Anspruch machen, die Grundlage einer Sozialpolitik zu bilden. Riehl besitzt weder die systematische Energie, mit welcher Julius Fröbel seine Sozialpolitik aufgebaut, noch die geistreiche, oft freilich burleske Genialität, mit welcher Bogumil Goltz seine deutschen Kulturskizzen ausstattet. Das einseitige Betonen der Naturnotwendigkeit im Leben der Völker und der Menschheit führt leicht zu einem Quietismus, welcher die Energie der geschichtlichen That, die Hebel des geschichtlichen Geistes leugnet. So ist auch Riehl von einer gewissen hausbackenen Altväterlichkeit nicht freizusprechen, und so anheimelnd der Ton des Stilllebens ist, der über vielen Partien seines Werkes schwebt, so dürfen wir uns doch seinem Reize nicht hingeben; denn wir geraten in Gefahr, Faktoren der Geschichte zu vergessen, welche auch für die Kulturgeschichte von Wichtigkeit sind. Ueberhaupt hat sich Riehl in allen seinen Schriften, den „musikalischen Charakterköpfen," den „Kulturnovellen," dem Werke über „die Pfalz und die Pfälzer," wohl als ein fein beobachtender und charakterisierender, gewandter und vielbelesener Autor erwiesen; aber seine Darstellung überschreitet nirgends die Grenzen des Feuilletons, und seine Beweisführung ist stets von bestimmten unbewiesenen Voraussetzungen abhängig. Wenn die süddeutsche konservative Presse gegenüber der norddeutschen Gelehrtenrepublik „des Gothaismus" an Oesterreich als dem Hort Deutschlands festhielt: so hat auch die demokratische, der man wahrlich keine Sympatien mit der Politik und Verfassung des österreichischen Kaiserstaates Schuld geben darf, zu verschiedenen Zeiten eine Annäherung an Oesterreich für wünschenswert erklärt. So z. B. Gustav Diezel, ein politischer Selbstdenker, hervorgegangen aus der republikanischen Partei, zuletzt der Träger einer durchaus unabhängigen kritischen Publizistik, welcher zur politischen Weltlage Europas, zur Zeit des orientalischen Krieges, interessante Kommentare schrieb. Von den demokratischen Zeitschriften, zu denen u. a. das längere Zeit in Hamburg erscheinende „Jahrhundert" zu rechnen war, vertraten die von Kolatschek herausgegebenen „Stimmen der Zeit" einen ähnlichen Standpunkt, wie Diezel, mit Bezug auf Oesterreich, das sie für die europäische Machtstellung Deutschlands keineswegs entbehrlich halten. In Oesterreich selbst hatte sich mit der Frage des Verhältnisses zu Deutschland besonders in vormärzlicher Zeit ein talentvoller Publizist Oesterreichs, Franz Schuselka, beschäftigt, der von seiner ersten Broschüre: „Ist Oesterreich deutsch?" (1843) bis zu seinem Werke: „Das türkische Verhängnis und die Groß-

mächte" (1853) eine vielseitige und von Gedanken getragene politische Thätigkeit entwickelt hat. Die österreichische Publizistik selbst nahm inzwischen einen neuen Aufschwung; die „Presse" und die „Neue Freie Presse" wurden große, weitverbreitete Zeitungen, welche die frühere ausschließliche Herrschaft der „Allgemeinen Zeitung" in Oesterreich beschränkten.

Dem Geschichtschreiber der drei letzten Jahrzehnte mehr als dem Litterarhistoriker liegt es ob, auch eine Geschichte unseres öffentlichen Lebens und der politischen Beredsamkeit zu entwerfen, deren Annalen freilich noch lange nicht geschlossen sind. Eine Blütenepoche dieser Beredsamkeit bezeichnet in vormärzlicher Zeit die zweite badische Kammer — gelehrte Doktrinärs wie Welcker, feine Politiker wie Itzstein, feurige Rhetoriker wie Hecker, schlagfertig gewandte Kasuisten wie Buß, elegante Vertreter des bon sens wie Bassermann machten diese Kammer zu einer Arena des politischen Rednertalentes. In den größeren Dimensionen der Paulskirche verhallte freilich zum Teil die Eloquenz einer kleinstaatlichen Kammer. In der Geschichte unseres öffentlichen Lebens wird die Paulskirche stets eine bedeutende Rolle spielen. Wohl sind uns die hervorragenden Persönlichkeiten derselben durch Laube, Biedermann, Heller u. a. geschildert; eine nicht unbeträchtliche Memoirenlitteratur, zu der wir auch Ludwig Simons Schrift: „Aus dem Exil" (2 Bde., 1855) und das „Leben des Generals Friedrich von Gagern" von Heinrich von Gagern (2 Bde., 1856) rechnen können, indem in letzterem Werke der Fortgang der biographischen Erzählung mit einer Rechtfertigung der Gagernschen Politik durchsetzt ist, knüpft sich an dieselbe an; doch gerade die der Nationallitteratur angehörige Seite dieser Beredsamkeit, deren mannigfachste Schattierungen durch seltene Talente in dem Frankfurter Parlament vertreten waren, kann noch nicht zu ihrem Rechte kommen, da diese Schätze unseres öffentlichen Lebens um so weniger gehoben worden sind, als jene gescheiterten Reformbestrebungen durch die darauf folgende Reaktionsepoche in das ungünstigste Licht gerückt worden waren. Auch die preußische Nationalversammlung, die Berliner zweite Kammer, dürfen zu diesem Hausschatz unserer noch jungen öffentlichen Eloquenz beisteuern.

Nach dem Jahre 1866 erweiterte sich der „Norddeutsche Reichstag" zum Träger nationaler Tendenzen und das Jahr 1871 sah in Berlin einen Deutschen Reichstag durch die Thronrede eines deutschen Kaisers eröffnet. Große Kriege hatten die ungebrochene Energie des deutschen Volkes bewährt; Staatsmänner und Feldherren von Weltruhm schmückten die deutsche Walhalla. Die politische Beredsamkeit war in diesen Parlamenten eins mit dem nationalen Herzschlag der Nation — und wenn auch der ideale und

oft ideologische Aufschwung des Frankfurter Parlaments einer schwunghaft begeisterten Beredsamkeit von prinzipieller Bedeutung günstiger schien als die schöpferische Thätigkeit einer Volksvertretung, welche eine allgemeingültige gesetzgeberische Macht entfaltete und stets die bestimmte staatsrechtliche und national-ökonomische Frage im Auge behielt: so entfalteten sich doch auch hier rednerische Talente, welche oft der politischen Situation, oft auch dem politischen Prinzip einen prägnanten Ausdruck zu geben wußten. Die alten Vorkämpfer der preußischen Verfassungspartei, die am Anfang des letzten Jahrzehnts mutig auf der Bresche standen, um bestrittene Paragraphen des preußischen Verfassungsrechts zu verteidigen, Lasker, der gewandteste, unermüdlichste und wegen der Tüchtigkeit seiner Gesinnung und Reinheit seines Charakters hochgeschätzte Parlamentsredner, der auch in zahlreichen Aufsätzen und Schriften als Apostel einer etwas verschwimmenden Humanitätslehre auftrat, der volkstümlich warme Schultze-Delitzsch, der Mann der Vorschußvereine und Rohstoffassociationen, ein Organisator deutschen Arbeiterstandes, der Partei-Dogmatiker Waldeck, ein ehrenfester Volksmann, der vielgewandte berühmte Patholog Virchow, der frühere Reichsregent Loewe, die ostpreußischen Fortschrittsmänner Hoverbeck und Forkenbeck, der mit seinem humanen Föderalismus vereinsamte Johann Jacoby, mußten ihre parlamentarischen Lorbeern nach 1866 mit dem Präsidenten des Nationalvereins, dem gewandten Redner von Bennigsen, der stets eine staatsmännisch vornehme Haltung mit diplomatischer Neigung zu ausgleichenden Kompromissen behauptet, mit dem jovialen pointenreichen Wiesbadener Karl Braun, dem Erben der satirischen und streitlustigen Ader eines Georg von Vincke, der auch zur Kulturgeschichte der Kleinstaaterei als Schriftsteller manchen pikanten Beitrag lieferte, mit Miquél, mit Bamberger, dem Biographen Bismarcks und in der Offensive gewandten Redner von französisch-politischer Bildung, mit Eugen Richter, einem sehr schlagfertigen, in allen Finanzfragen wohlunterrichteten Parlamentarier, und mit dem wackern Bayern Völk teilen, der mit frischester Begeisterung der nationalen Idee huldigte. Die Gegenpartei fand in Wagener, dem Redakteur des Staatslexikon, einen stets gewandten Dialektiker, der gelegentlich mit sozialistischen Tendenzen seine neupreußische Polemik gegen den Liberalismus verbrämte. Einer der bedeutendsten Redner der preußischen Kammer, Meister einer wissenschaftlich geharnischten Polemik, deren Lichtseiten er besonders in der Militärfrage spielen ließ, ist Rudolf Gneist (geb. 1816), ein tüchtiger Jurist, der in seinem Werke „das englische Verfassungs- und Verwaltungsrecht“ (2 Bde., 1857—66), die Aemter, das Wesen und die

Geschichte des englischen Selfgovernment eingehend darstellte, das Heil für das „zersetzte Parlamentswesen“ aber in der Verstärkung der königlichen Gewalt durch das Privy Council sah, welches diese Gewalt im Widerspruch mit der augenblicklichen Majorität des Parlaments ausüben kann. Die Anwendung dieser Theorie auf den preußischen Staat hat der Vorkämpfer der Parlamentsrechte gegenüber der Lückentheorie nicht gemacht, sondern als praktischer Politiker eine entgegengesetzte Richtung verfolgt. Es wäre in der That zu wünschen, daß von kundiger Hand eine Sammlung aller dieser politischen Reden veranstaltet würde, und zwar bloß nach rhetorischen Rücksichten. Radowitz müßte sich dann freilich nicht wundern, neben Arnold Ruge, Stahl neben Vincke, Virchow neben Windhorst, dem sarkastischen, beredten, in Angriff und Verteidigung gleich gewandten Führer des Zentrums zu erscheinen. Auch dürften in dieser Sammlung nicht die Reden eines Fürsten fehlen, die in Bezug auf den Schwung unmittelbarer Eingebung in erster Linie stehen und Leben weckten, selbst wo sie den Widerspruch herausforderten — die Reden des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen! Ebenso wenig dürfen die Reden des Präsidenten Eduard Martin Simson, der die Krone des deutschen Reiches von Frankfurt nach Berlin und von Berlin nach Versailles trug, fehlen — Reden, in deren Falten sich wie in denen der antiken Toga, der Geist staatsmännischer Würde und maßvoller Haltung aussprach. Schon jetzt aber sind die Reden des großen Staatmannes gesammelt erschienen, der, aus der neupreußischen Junkerpartei hervorgegangen, das Progamm der Nationalliberalen mit dem Schwert in der Hand verwirklichen sollte, des diplomatischen Gründers deutscher Einheit, des Fürsten Bismarck: Reden vom höchsten sachlichen Tik, dabei von großer Sprödigkeit, der man die unmittelbarste Arbeit des Geistes anmerkt, ohne jeden rhetorischen Aufputz, von schlagender Kraft, reich an geflügelten Worten, deren Schwingen zugleich die Schwingen der umgestaltenden That waren. Diese Beredsamkeit, Hand in Hand gehend mit einer volkstümlichen Geschichtschreibung, verspricht eine entschiedene Bereicherung unserer Nationallitteratur nach einer Seite hin, welche unserer klassischen Epoche fremd und verschlossen war. Daß aber solche politische Tüchtigkeit der Poesie nicht Eintrag thun, sondern dieselbe auffrischen und mit neuen Motiven befruchten wird, das ist gewiß, so vornehm auch unsere Politiker und Historiker auf die Dichter der Zeit herabsehen, und so unreif unsere deutsche Entwickelung darin noch erscheint, gegenüber den innigen Beziehungen, welche in Frankreich und England von je zwischen Historikern und Dichtern, zwischen den Stimmführern der Tribünen und Bühnen stattfanden.

Vierter Abschnitt.

Die Naturwissenschaften und der Materialismus.

Bedeutung der Naturwissenschaft für die Kultur der Jetztzeit — ihr Verhältnis zur Poesie. Moderne Naturdarstellung: Liebig, Schleiden, Burmeister, Roßmäßler. — Die Naturphilosophie und der Materialismus. — Stimmführer des Materialismus: Jakob Moleschott, Louis Büchner, Karl Vogt, Heinrich Czolbe — Arnold Ruge und die Materialisten — Freiherr von Reichenbach, das Od und die Magie.

Wenn auch die naturwissenschaftlichen Werke an und für sich nicht in den Bereich der Nationallitteratur fallen, so ist es doch keine Frage, daß nicht nur die Naturwissenschaft als solche in der letzten Zeit die bedeutendsten Fortschritte gemacht hat, sondern daß auch die Teilnahme an ihren Resultaten in den weitesten Kreisen gewachsen ist. Nach zwei Seiten hin hat sie die Grenzen der Fachwissenschaft überschritten und Schriften ins Leben gerufen, die in Bezug auf Form und Inhalt der allgemeinen Litteratur angehören. Den Anstoß zu dieser doppelten Entwickelung gaben Humboldts „Kosmos“ und Feuerbachs philosophische Schriften. Einerseits wurde, nach dem Vorgange des Altmeisters der Naturforschung, was die Wissenschaft ergründet, dem Laien in anziehender und geschmackvoller Darstellung zugänglich gemacht; andererseits suchte die Naturwissenschaft von ihrem Standpunkte aus die Weltanschauung der Gegenwart zu reformieren und trat im Anschluß an Feuerbachs Philosophie und mit ausdrücklicher Betonung der von diesem Denker aufgestellten Axiome als Lehrerin des Materialismus auf. Nach beiden Seiten hin ist, ganz abgesehen von der litterarischen Bedeutung der betreffenden Schriften, ihr kulturgeschichtlicher Einfluß keineswegs gering anzuschlagen und hat die geistige Atmosphäre in vielen Luftschichten wesentlich umgestimmt. Ohne Frage ist jede Erweiterung unserer Kenntnis, auf welchem Gebiete es auch sei, eine Bereicherung des geistigen Gesamtstrebens, und so einseitig oft die Richtung derjenigen sein mag, die eine positive Entdeckung machen: das Ergebnis ihrer Bemühungen kommt der ganzen Menschheit zu. Die Entdeckungen auf dem Gebiet der Naturwissenschaften aber sichern diesem Jahrhundert einen hervorragenden Rang in der Kulturgeschichte der Menschheit. Jede dieser Entdeckungen ruft in unserem litterarischen Säkulum eine ganze Litteratur hervor, welche, von strengwissenschaftlichen Darlegungen

ausgehend, sich bis in die äußersten Grenzen volkstümlicher Darstellung erstreckt. Dies gilt von der Spektralanalyse, welche durch Kirchhoffs und Bunsens Untersuchungen wissenschaftliche Bedeutung gewonnen und für die Astronomie, namentlich in Bezug auf die chemische Beschaffenheit und Zusammensetzung der Himmelskörper überraschende Resultate ergeben hat. Durch die dunkeln Streifen eines Spektrums wird die chemische Zusammensetzung der Lichtquelle erkannt. So ist z. B. die Beschaffenheit der Nebelflecken als glühender Gasmassen durch die Streifen des Wasserstoff- und Stickstoff-Spektrums außer Frage gestellt. Die Spektralanalyse hat allein bereits eine reiche Litteratur hervorgerufen.

Die Chemie hat in Justus Freiherrn von Liebig (1803—1873) einen epochemachenden Reformator anzuerkennen. Ein großer Teil seiner Abhandlungen in den „Annalen der Chemie“ kann als bahnbrechend betrachtet werden. Auf dem Felde der organischen Chemie hat er mit Hülfe einer neuentdeckten Analyse glänzende Entdeckungen gemacht, welche die Aehnlichkeit in der Zusammensetzungsweise der organischen Verbindungen mit denjenigen der anorganischen zuerst ins Licht stellte. Sein Werk: „Die organische Chemie in ihrer Anwendung auf Agrikultur und Physiologie“ (1840) hat für den Feldbau zuerst das Axiom festgestellt, daß die Pflanze ohne genügende und richtige Zufuhr von Nahrungsstoffen nicht gedeihen könne. In den „Chemischen Briefen“ (4. Aufl., 2 Bde., 1850) hat er die Resultate dieser Forschungen in ansprechender allgemein verständlicher Weise dargestellt. Liebig war ein ebenso energischer wie feiner Kopf, ein Mitglied der poetisch-wissenschaftlichen Tafelrunde des König Max. Seine „Reden und Abhandlungen“ (1874) zeigen uns die geistreiche Auffassung, mit welcher er auch allgemein wissenschaftliche Fragen behandelte. Ebenso wichtig sind die Entdeckungen von Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz auf dem Gebiete der Akustik und Optik, die er in der „Lehre von den Tonempfindungen“ (1862) und dem „Handbuch der physiologischen Optik“ (1856—60) zusammenstellte. Für die richtige Erklärung der Lehre vom Schall, die bisher von der Physik stiefmütterlich behandelt worden war, für die richtige Theorie der Harmonie, namentlich aber für die Verbindung der Akustik und Optik, die sich gegenseitig erläutern, wie die akustischen Lichtfiguren beweisen, ist durch diesen scharfsinnigen Denker und durch zahlreiche Forscher, die wie er mit neuerfundenen Instrumenten die Verbindung der tönenden mit den leuchtenden Körpern unwidersprechlich darlegten, eine neue Epoche angebrochen. Auch die bisherigen Theorien der Wärme sind umgestoßen worden, in erster Linie von Karl Mayer in seinem epochemachenden

Werke „Mechanik der Wärme," und alle Zweige der Physik verschmelzen mehr und mehr, wie Pisko sich ausdrückt, zu einer einzigen Bewegungslehre. Die Vorbilder englischer Gelehrten, eines Faraday, Tyndal u. a. regen auch die deutsche Wissenschaft zu allgemein verständlichen Darstellungen an.

Gleichzeitig wetteifert deutscher Forschergeist in der Entdeckung des Innern unbekannter Länder mit den Reisenden Englands und Frankreichs; eine junge Generation tritt in die Fußstapfen Alexanders von Humboldt, ethnographische Sprachforscher und vielseitige Naturforscher lösen sich ab in der Erkundung neuer Völker und Erdzonen. Vogel stirbt in Wadai als Opfer seines wissenschaftlichen Eifers; Barth, der das Innere Afrikas, die Gegenden um den Tschaadsee, zum erstenmal durchforscht hat, wird von der Königin von England zum Baronet ernannt; Rohlfs durchwandert die Sahara, Heuglin Abessinien; der philosophisch tief gebildete Adolf Bastian die ostasiatischen Reiche, alle buddhistischen Klöster besuchend und die Ruinen der Herrscherstädte des alten Kambodja zum erstenmale mit dem Schlüssel indischer Altertumswissenschaft in allen ihren Bildwerken und Inschriften erschließend. Mit dem geistreichen und beredten Herbartianer Lazarus u. a. zusammen legt er den Grund zu einer neuen Wissenschaft, der Völkerpsychologie, sammelt ein reiches Material für diese Wissenschaft durch die vergleichende Zusammenstellung mythologischer und sonstiger Anschauungen aus den verschiedensten Kreisen der Urvölker und aus der Urzeit der geschichtlichen Völker und eröffnet überraschende Lichtblicke in die Gemeinsamkeit psychologischer Entwickelung bei den verschiedensten Stämmen. Als der größte Kenner buddhistischer Lehren schuldet er der Wissenschaft noch eine zusammenhängende Darstellung dieses Glaubens- und Denksystems, so zahlreich seine Mitteilungen über die ostasiatischen Tempel, den Kultus, die Mythologie und die Gebräuche der Buddhisten sind. Das ethnologische Studium greift auch in der Heimat zurück in die Urzeit; die Entdeckungen der Pfahlbauten bilden die Grundlage für eine allerdings an Hypothesen reiche Urgeschichte der Menschheit, welche von den verschiedensten Standpunkten aus dargestellt wird.

Die Kenntnis der Natur wirkt erhellend und erfrischend auf die Menschheit. Die Herrschaft des Gesetzes im harmonischen Kosmos giebt uns den Trost, daß unsere Rechnungen stimmen, wenn wir die Probe machen. Und dieser Trost ist nicht gering, denn wir ersehen daraus, daß Ein Gesetz durch das All geht, Eine Vernunft die Welt beherrscht. Keine Nebelflecke keine Milchstraßen, welche das Fernrohr des Astronomen einfängt, entziehn sich dem von ihm entdeckten Gesetze. Der Menschengeist aber ist der

Zeiger am Zifferblatte des Alls — die Natur kommt in ihm zum Bewußtsein und erkennt sich selbst. Wenn nach Schleiermacher Religion die Art und Weise ist, wie sich jeder Einzelne mit dem Universum vermittelt, so kann die Naturwissenschaft dies religiöse Gefühl nur vertiefen; denn wie auch der Menschengeist sich nach der einen Seite hin als Herr der Natur erweist und sie zu seinen Diensten zu zwingen weiß, so ist er auf der andern abhängig von ihren Gesetzen und Gewalten, und der Einzelne ein Spiel ihrer Macht. Dies Gefühl der Abhängigkeit und Gebundenheit ist Religion; ihre Vertiefung aber die Einsicht, daß gerade im Erkennen der Notwendigkeit sich die menschliche Freiheit bewährt.

Wenn daher die Naturwissenschaften eine echt religiöse Gesinnung zu nähren wissen, so kann es auf der andern Seite scheinen, als ob die Fülle ihrer Endeckungen den Menschengeist aus dem Reiche der Ideen vertreibe, um ihn ganz in einer äußerlichen Lebenspraxis aufgehen zu lassen. Rasch werden die Resultate der Wissenschaft den materiellen Interessen dienstbar gemacht — und so gewaltig die Fortschritte der Kultur sind, welche das Jahrhundert macht, so scheinen doch diese Triumphe des Menschengeistes ihn von höheren Zielen abzuwenden und das kleinliche Streben nach Gewinn, den Kultus des goldenen Kalbes, ganz in den Vordergrund treten zu lassen. Gewiß, kein größerer Triumph, als die Anwendung eines einfachen Naturgesetzes, welche die Triebkraft des Dampfes in so großartiger Weise als Bewegungskraft der Kultur benutzt und zur Förderin des Völker- und Menschenverkehrs macht, eine Entdeckung, welche die Physiognomie des sozialen Lebens gänzlich verändert hat! Der Aufschwung des Handels und der Industrie ist durch sie bedingt — aber scheint es nicht, als ob die Menschheit das Mittel zum Zwecke mache und in den Eisenbahnen weniger Trägerinnen der Kultur, als finanzieller Operationen erblicke? Und so wenig wir den fruchtbringenden Einfluß der Association des Goldes und des Eisens verkennen wollen, so muß doch die Allianz von Eisen und Papier als eine unnatürliche erscheinen, sobald die Gesinnung der Menschen sich nur auf die mit ihr verbundenen Prozente und Dividenden richtet. Es wäre den Menschen unserer romantischen Litteraturepoche noch als ein im „Phantasus“ zu verwertendes Wunder erschienen, daß über den Grund des Oceans hinweg New-York und London mit der Schnelligkeit des Blitzes zu korrespondieren vermöchten, und daß eine Nachricht, welche der Yankee-Kaufmann sich zur Frühstückszeit mitzuteilen entschließt, ein Kontor der City schon vor dem Mittagessen erreicht hat! Dies atlantische „Kabel“, welches den Blitzfunken ungefährdet durch die Tiefen des feuchten Elements leitet, rascher als die Fabelrosse des alten Meergottes, so rasch fast wie der Blick des Zeus,

wenn er sich von Troern und Griechen zu den Aethiopen wendet — welch ein Triumph der Naturerkenntnis, welch eine Ueberwindung des Raumes durch den Gedanken! Und doch — wenn dieser unterseeische Leitungsdraht nur dazu dient, die Börsen von New-York und London einander zu nähern, die Kursliste der Weltstädte zu vermitteln, die Spekulationen des Kaufmanns zu ermutigen und zu erleichtern — was ist dadurch für das höhere Streben der Menschheit gewonnen? Ist dies Telegraphentau dann nicht ein gewöhnlicher Strang, wie die andern, an denen der Gewinndurst zieht?

Wir sprechen hier überhaupt nicht von den Thatsachen, sondern von dem Eindruck, den sie auf den Sinn der Menschen machen. Die Thatsachen sind groß, bedeutend; eine Fülle von Poesie schlummert in ihnen; aber die Auffassung geht selten über die nüchternsten Grundsätze der Nützlichkeit hinaus! Möglich, daß die sich überstürzenden Endeckungen auf diesem Gebiete die Menschheit nicht zur Besinnung kommen lassen und mit einseitiger Gewaltsamkeit nur zu schleuniger Ausbeutung drängen! Ueberhaupt wäre es thöricht, die Naturwissenschaft für die Anwendung der von ihr endeckten Gesetze und Kräfte, für die national-ökonomische Verwertung derselben verantwortlich zu machen. Noli turbare circulos meos — ruft sie den tumultuarischen Gewalten der Gesellschaft zu, die kämpfend um Vorteil und Gewinn in ihre Kreise dringen; sie forscht und erkennt, wägt, mißt und rechnet,

Sucht das vertraute Gesetz in des Zufalls grausenden Wundern,
Sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht.

Gewiß kommen ihre Bestrebungen vorzugsweise der materiellen Existenz zugute, dem täglichen Verkehr des Lebens; doch ist es ihre Schuld, wenn der poetische Sinn nicht alle Schätze erfaßt, die sie auch für die Dichtkunst erschließt? Nach unserer Ueberzeugung üben die Naturwissenschaften auch auf die Kunst den heilsamsten Einfluß aus, denn so wenig die Kunst nur Nachahmung der Natur ist, so bringt ihr die letztere doch die reiche Stoffwelt des Naturschönen entgegen. Jede Erweiterung dieses Gebietes ist eine Bereicherung der künstlerischen Stoffe, wie überhaupt jeder Fortschritt der Menschheit ein Fortschritt der Kunst ist oder *wird*!

Und hat unsere Dichtkunst nicht stets aus dem Boden der Naturwissenschaft ersprießliche Nahrung gezogen? Wir sprechen nicht einmal von jener Zwittergattung beschreibender Poesie, von der Poesie der Jahreszeiten und ihren Landschaftsmalereien, von Kleists „Frühling," von Hallers „Alpen," von den uckermärkischen Musen des Pastors Schmidt, welche in der „Natur" eine unverdiente Verherrlichung erfuhren, da sie in naturwissenschaftlicher Detailmalerei die Grenzen des guten Geschmacks und der

Poesie überhaupt überschreiten — doch welche Fülle von Anregungen verdankt Goethe seiner Beschäftigung mit der Natur, welche Frische der Anschauung, welche Klarheit des Formensinnes! Ist sein Gedicht über die Metamorphose der Pflanzen nicht eine Schöpfung echt poetischen Tiefsinns, wie jene Entdeckung selbst nur aus einem auf das Große und Ganze gerichteten Sinne hervorgehen konnte, welcher die Gabe besitzt, die Idee in der Wirklichkeit zu schauen? Und sind Werke wie „die Wahlverwandtschaften" nicht gleichsam eine auf die Neigungen des menschlichen Herzens angewandte Chemie? Welche reiche Nahrung sog die Bilderfülle Jean Pauls aus allen Zweigen der Naturkunde! Für bilderreiche Dichter ist ja die Natur ein unerschöpfliches Arsenal — und selbst Shakespeare hat seine Phantasie nach dem damaligen Stande der Naturwissenschaften und seiner Kenntnisse gleich einer Biene auf allen Blumen des großen Weltgartens umherfliegen lassen. Die Kunde fremder Zonen hat Freiligraths Phantasie zu glanzvollen Dichtungen angeregt und in Sealsfields Romanen Schilderungen von entzückender Farbenpracht hervorgerufen. Das Kolorit der ganzen modernen Poesie hat wesentlich durch die Entdeckungen der Natur- und Völkerkunde an Glanz gewonnen, und man kann sagen, daß erst diese Naturbilder die Bilder der Mythologie, wie sie unsere klassischen Dichter liebten, ganz verdrängt haben. Freilich weder die „blaue Blume" des Novalis, noch die Duodezblümchen unserer Miniaturlyrik wurzeln im Boden der Schöpfung; aber dennoch findet diese ganze lyrische Potichomanie ihre Muster in der Blumistik der Gartenkunst und sucht sie selbst in Bezug auf die Menge der Varietäten, in denen ihre Arabesken wuchern, zu erreichen. Anschauungen, Bilder, tiefsinnige Betrachtungen, zu denen die Natur anregt, Fragmente eines lyrischen „Kosmos" finden sich in fast allen neuern, hervorragenden Gedichtsammlungen, und warum sollte nicht ein bedeutender Dichtergeist einen großartigen „Kosmos" mit Vermeidung des rein Didaktischen und Beschreibenden dichten, eine divina commedia der Natur, welche uns am Faden einer kühn erdachten Erfindung durch alle ihre Reiche führt?

Auch der Weg, den Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften" eingeschlagen, ist nicht verlassen worden. Die Psychologie in Romanen und Dramen faßt die Naturseite des Menschen mehr als früher ins Auge. Neufranzösische Autoren, wie Sue und besonders der keckste Apostel des Naturalismus, Emil Zola, gehen freilich hierin zu weit; sie machen uns zum Vertrauten chirurgischer Geheimnisse. Wo aber das Spital anfängt, hört die Poesie auf. Auch Hebbel liebt es, physiologische Entwickelungszustände in seinen Dramen zu verwerten. Waldau motiviert

die Stimmungen eines seiner Helden durch eine Herzkrankheit; Laube läßt die Fehler der seinigen aus ihrer Blutmischung hervorgehen. Wie störend auch die Uebertreibungen bei einer dichterischen Motivierung durch das pathologische Element sein mögen, die Fortschritte der Physiologie und Anthropologie kommen auch der Dichtkunst zugute. In der Luft schwebende Begründungen der Charaktere, Affekte und Leidenschaften erscheinen heut zu Tage nicht mehr zulässig, wenn auch eine einseitige Motivierung durch die natürlichen Bedingungen des Charakters das Reich geistiger Freiheit gefährden würde, in welchem die Dichtkunst ihre schönsten Blüten treibt.

Wie die Geschichtsforschung in jüngster Zeit mehr als früher das Bedürfnis fühlte, aus den Kreisen des gelehrten Interesses hinauszutreten in die des allgemeinen und sich in eine Geschichtsdarstellung zu verwandeln: so erging es auch der Naturforschung, welche sich nicht mehr damit begnügte, ihre Studien in streng wissenschaftlichen Werken mitzuteilen, sondern durch eine Darstellungsform, welche auch ästhetischen Ansprüchen genügt, eine litterarische Bedeutung anstrebte. So sehr auch einzelne dieser Versuche an einer seichten belletristischen Färbung leiden, so trafen doch andere einen Ton, der ihre Berücksichtigung in einer Nationallitteratur der Gegenwart nicht unverdient erscheinen läßt.

Das Vorbild Alexanders von Humboldt haben wir schon früher ins Auge gefaßt; es schwebte allen diesen volkstümlichen Schriftstellern vor. Durch die „Ansichten der Natur" und den „Kosmos" weht ein echt poetischer Hauch, der sich auch in der Glätte, Feile und anmutigen Wärme des Stiles ausprägte. Was die strengere Aesthetik auf dem Gebiete der didaktischen und beschreibenden Dichtkunst nur als halbberechtigt gelten lassen wollte: das kam in diesen geschmackvollen Prosaschriften zu seinem unbestrittenen Rechte. Während Humboldt ein allgemeines Weltgemälde zu entrollen bestrebt ist, suchten andere Gelehrte von Ruf einzelne Zweige der Naturwissenschaft, welche sie selbst als gründliche Forscher gepflegt, durch eine volkstümliche Darstellung, die einen selbstständigen Wert beanspruchte, aus dem Bereich der Fachwissenschaft in das der Nationallitteratur zu verpflanzen. So der Chemiker Liebig in den bereits erwähnten „chemischen Briefen." Dies Werk verdient schon insofern nähere Erwähnung, als es jene Entgegnung von Moleschott hervorrief, auf welche wir später zurückkommen werden, weil sie die Hauptschrift des neuen Materialismus ist. Wie Liebig die Chemie, so suchte Schleiden (geb. 1804) die Botanik in einer anziehenden Volksschrift darzustellen, in welcher sich indes neben einzelnen glänzenden und interessanten Partien bisweilen auch ein poetischer Dilettantismus oder eine etwas oberflächliche Anwendung der philosophischen

Grundsätze Kants zeigt. Dies Werk: „Die Pflanze und ihr Leben" (2. Aufl. 1850) hat nicht den wissenschaftlichen Zusammenhalt und die sachliche Gediegenheit von Liebigs chemischen Briefen, indem es sich in zahlreichen und mehr auf die Unterhaltung berechneten Exkursen ergeht, welche allerdings durch die geschmackvolle Darstellung fesseln. Während Liebig seinen Stoff, so weit es der Raum und die Rücksicht auf das Verständnis des großen Publikums gestatten, zu erschöpfen sucht, streift Schleiden mehr einzelne, allgemeine und spezielle Gebiete der Botanik, wobei er freilich aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse die pikantesten Mitteilungen macht. Auch in Schleidens „Studien" (1853) finden sich einzelne geistvolle Aufsätze, wie z. B. über „die Fremdenpolizei in der Natur" und „die Beseelung der Pflanzen", in welchem letzteren er sich besonders gegen Fechner (Dr. Mises) erklärt, der in seiner „Nanna oder das Seelenleben der Pflanze" (1848) diese Pflanzenbeseelung in übertriebenster Weise verfochten hat. „Ein Stoff für ein reizendes kleines Verschen," sagt Schleiden, „so breit getreten, daß er wissenschaftlich wie ästhetisch widerlich wird." Wir haben uns auch gegen diese „reizenden kleinen Verschen", gegen diese lyrischen „Nannas" in Duodezformat ausgesprochen, welche lange Zeit den litterarischen Markt überschwemmten. Schleiden tadelt die krankhaften Schwärmereien der Romantiker, die widerlichen Fratzen gleichzeitiger Malerei: „Besonders war es Runge, dessen halb allegorischer, halb symbolischer Ton von Engeln, Menschen, Tieren, Pflanzen, Steinen und Muscheln alles in der Welt sein mochte, nur kein Gemälde, kein Kunstwerk. Selbst Tischbein blieb von dieser Verschrobenheit nicht unberührt. Da tanzten Seraphen auf den Sonnenstrahlen, da spielten zu Engeln gestaltete Nebelchen zwischen den Baumzweigen Haschemännchen, da waren Gestalten, welche phantastisch unbestimmt zwischen einem Busch und einem lauschenden Rehe schillerten. Die Poesie gewann bei diesem unverstandenen Haschen nach dem angeblich Poetischen nichts, während die darstellende Kunst darin zu Grunde ging. Wir Deutsche zwar haben diesen Irrtum, Dank sei es unsern Führern! überwunden, doch ist uns von Frankreich in modernisierter Gestalt jene Natur-Karikatur in der Malerei wieder zugeführt durch die Granvilleschen Fleurs animées, zum Teil verzerrte und falsch gezeichnete Blumen, aus welchen Gesicht oder Gestalt einer Pariser Putzmacherin hervorguckt. Es ist weder Kunstgeschmack noch reines Gefühl für die Natur, wenn man eine Belebung derselben darin sucht, daß man eine Pflanze in ungeheurer Mißheirat mit einem menschlichen Körper verbindet und sie in menschliche Handlungen und Lagen versetzt." Diese Mißheiraten spielen in unserer jüngsten Lyrik

wieder eine große Rolle und beweisen, daß wir den Irrtum, gegen den sich hier ein geistvoller Naturforscher erklärt, keineswegs überwunden haben.

Wie Chemie und Botanik fand auch die Geologie ihre Vertreter auf dem Gebiete volkstümlicher Naturdarstellung. Burmeister schrieb unter dem Titel: „Geschichte der Schöpfung“ (1849) eine Darstellung des Entwickelungsganges der Erde, welche im ganzen eine strenge wissenschaftliche Haltung beobachtet, und gab außerdem „Geologische Bilder zur Geschichte der Erde und ihrer Bewohner“ (2 Bde.) heraus, in denen einzelne Schilderungen, z. B. die des Urwaldes, an die Meisterschaft der Humboldtschen „Ansichten der Natur“ erinnern. Auch der ausgezeichnete Bernhard Cotta, der mit Schaller zusammen einen Kommentar zu Humboldts „Kosmos“ veröffentlichte, gab „Geologische Bilder“ (1856) und „die Geologie der Gegenwart“ (1866) heraus.

Der Beifall, den diese Schriften fanden, rief eine Springflut ähnlicher litterarischer Erzeugnisse hervor. Der Wissenschaft lag die Gefahr nahe, von minder Berufenen durch eine seichte Behandlung getrübt und durch eine belletristisch angeflogene Darstellungsweise degradiert zu werden. Gab es doch nichts zwischen Himmel und Erde, was sich nicht in einem elegant ausgestatteten Werke der modischen populären Naturwissenschaft hätte darstellen lassen. „Ansichten“ und „Bilder der Natur“ drängten sich; die vier Elemente, besonders das Luftmeer und das Wasser, wurden in selbständigen Werken geschildert. Zahlreiche Schriften behandelten die Erdgeschichte, die Schöpfung, den Erdkörper und das Weltall; andere wieder die Wunder des Mikroskops, die Chemie des täglichen Lebens, die narkotischen Genußmittel. Der Afrikareisende Alfred Edmund Brehm gab eine umfassende anziehende Darstellung des Tierreichs und seiner Lebensäußerungen in dem „Illustrierten Tierleben“ (Band 1 bis 3) und stellte noch gesondert mit größerer Ausführlichkeit das „Leben der Vögel“ (1860—61) und zusammen mit Roßmäßler die „Tiere des Waldes“ (1863—68) dar. Das „Tierleben der Alpenwelt“ schilderte Tschudi in seinem trefflichen Werke (1854), oder einzelne Tiere, den Frosch, den Hahn Masius in seinen „Naturstudien“ (2 Tle., 1852—57) mit großem Aufwande philologischer Gelehrsamkeit und poetischer Citate. Ueber das Seelenleben der Tiere, das Leben des Meeres, den Baum, die Palmen erschienen zahlreiche Schriften. Die von Ule und Müller redigierte „Natur“ versammelte alle diese zerstreuten Kämpfer unter ihrer Fahne.

Abgesehen von der Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse hat diese ganze massenhafte Produktion auch eine litterarische Seite, durch welche sie mit der anscheinend fremdartigen Gattung des Memoiren-Romans

zusammenhängt. Das Bestreben, das Nützliche mit dem Angenehmen, Belehrung mit Unterhaltung zu vereinigen, ist der durchgehende Zug der letzten Jahrzehnte, welche dem staatswirtschaftlichen Grundsatz: „Zeit ist Geld" auf allen Gebieten des Lebens huldigen und keine flores und amoenitates der Nebenstunden dulden, welche sich nicht zugleich nutzbar verwerten lassen. Es ist begreiflich, daß man diesem Streben von zwei Seiten entgegenkommt, daß die Wissenschaft unterhaltend zu werden und die Unterhaltungslitteratur belehrend zu wirken sucht. Damit ist nun freilich weder der Wissenschaft noch der Poesie gedient; aber diese litterarischen Zwitterbildungen sind immer wichtig als Merkzeichen kulturgeschichtlicher Entwickelung und tragen doch durch die Reaktion, die sie hervorrufen, wieder zur Sonderung der Gattungen bei.

Es ist keine Frage, daß jene Art beschreibender Poesie, wie sie in den „Jahreszeiten" Thomsons und im „Frühling" Kleists vertreten ist, durch diese neuen Naturdarstellungen einen harten Stoß erlitten hat. Denn fehlt diesen auch die gebundene Form, so entschädigen sie dafür durch den Reichtum an Anschauungen und Bildern, die von der beweglicheren Prosa auf das bequemste dargestellt werden. So enthalten z. B. „die vier Jahreszeiten" von Emil Adolf Roßmäßler (1855) ein Naturgemälde, welches hin und wieder von echt poetischem Anflug ist, vor allem aber durch eine Detailmalerei, wie sie sich nur dem mit dem kleinsten Haushalt der Natur vertrauten Beobachter erschließt, über jene Halbdichtungen und ihre oft farblos verschwimmenden Schilderungen den Sieg davonträgt. Wenn uns Roßmäßler einen deutschen Wald im Demantschmucke eines Rauchfrostes, wenn er uns in andern Werken die Farben und Formenpracht eines Korallenriffes schildert — wir glauben kaum, daß die deskripte Poesie der alten Schule mit diesen Schilderungen wetteifern kann! Freilich fehlt die künstlerische Einheit, da das poetische Farbenspiel plötzlich gegen die exakten Daten der grauen naturwissenschaftlichen Theorie zurücktritt. Auch ist in Bezug auf Volkstümlichkeit noch eine andere Ungleichartigkeit der Darstellung zu rügen. Während diese Autoren einen Zweig der Naturwissenschaft populär zu machen suchen, setzen sie eine Menge von Kenntnissen aus andern Gebieten derselben voraus, und da diese volkstümliche Behandlung in der Regel eine unsystematische ist, so dient sie oft nur zur Verbreitung jenes Halbwissens, welches ohne die festen Grundlagen einer soliden Vorbildung unklar und lückenhaft bleiben muß. Am gewissenhaftesten geht hierin wohl Roßmäßler zu Werke, welcher von allen diesen Autoren der fruchtbarste und vielseitigste ist.*)

*) Wir erwähnen von seinen Schriften: „Der Mensch im Spiegel der Natur"

In der That sind seine Schriften sehr anregend. So findet sich eine Fülle von allgemeinen Gesichtspunkten und tiefern Zusammenhängen in seiner Darstellung des Wassers, in dieser Schilderung des großen Lebensstromes, welche das παντα ρεῖ des griechischen Philosophen erläutert. Das Wasser in seinen chemischen und physikalischen Eigenschaften, als Bestandteil des Luftmeers, als Regulator des Klimas, als erdgestaltende Macht, als Ernährer, als Wohnplatz für Tiere und Pflanzen, als Vermittler des Verkehrs und als Gehülfe der Gewerbe, als künstlerisches und poetisches Element — welch ein Reichtum an Beziehungen, die in alle Natur- und Lebensverhältnisse eingreifen! Seine Darstellung des Waldes hat nicht nur die Physiognomie der einzelnen Bäume mit einer, auch für die Landschaftsmalerei fruchtbringenden feinen Beobachtung festgestellt, sie hat nicht nur die Grundlinien der Forstwissenschaft und ihre Bedeutung dem größern Publikum zum Bewußtsein gebracht; sie atmet auch in der Schilderung der Architektur des Waldes in der stimmungsvollen Beleuchtung desselben einen poetischen Hauch echter Waldlyrik.

So hat die Naturdarstellung der Poesie ein freilich halbbestrittenes Terrain fortgenommen, und es bedarf eines aus den Tiefen schöpfenden Dichtergenius, um eine großartige Naturpoesie zu schaffen, welche diese Konkurrenten aus dem Felde schlägt!

Noch wichtiger als die Beziehung der modernen Naturwissenschaft zur Poesie ist ihr Verhältnis zur Philosophie, an deren Stelle sie sich zu setzen sucht. Wir haben bereits früher die Naturphilosophie Schellings und Baaders betrachtet, von denen sich die erste in geistvollen, aber oft mehr spielenden, als schlagenden Parallelen zwischen Natur- und Geistesleben gefiel, während die zweite auf Jakob Böhmescher Grundlage eine „ewige Natur in Gott“ annahm und in dieser die Lösung der Rätsel des Weltalls suchte. Die neuere Naturforschung geht nun davon aus, daß diese deutsche Naturphilosophie eine krankhafte Verirrung der Wissenschaft gewesen, welche bis in ihre letzten Folgen mit Stumpf und Stiel auszurotten sei. Sie macht ihr unklare Phantasien und eine Hypothesensucht zum Vorwurf, von welcher sie selbst um so weniger frei ist, je äußerlicher sie das Weltall

(2 Bde., 1850); „Mikroskopische Blicke in den innern Bau und das Leben der Gewächse“ (1852); „Flora im Winterkleide“ (1853); „die Geschichte der Erde“ (1856); „das Wasser“ (1858); die Bäume des Waldes“ (1862). Eine Selbstbiographie dieses Autors hat nach dessen Tode Karl Ruß herausgegeben, unter dem Titel: Mein Leben und Streben im Verkehr mit der Natur und dem Volke. Von E. A. Roßmäßler (1874). Karl Ruß hat ebenfalls zahlreiche populär naturwissenschaftliche Werke veröffentlicht und besonders als Ornitholog sich einen Namen gemacht.

aus Atomen zusammenwehn läßt. Baader hatte freilich die Hypothesen mit den fliegenden Brücken verglichen, die man verbrennt, sobald man darüber ist, und sie insofern als Mittel zum Zweck anerkannt, während die Materialisten, die sie gänzlich verwerfen, doch zum Teil ihr System auf diesen fliegenden Brücken aufbauen. Der Materialismus hat sich nun im Gegensatz zur alten Naturphilosophie nicht bloß zum alleinigen Ausleger aller naturwissenschaftlichen Resultate aufgeworfen, sondern auch als das einzig konsequente Denksystem geberdet, durch welches die überlebte Spekulation für alle Zeiten abgethan sei. Sein Grundfehler ist indes ein doppelter. Teils stellt er keine Untersuchungen über das Wesen der Erkenntnis auf, deren Organe zu ergründen doch die erste Aufgabe aller Philosophie ist, sondern macht ohne weiteres die Lehrsätze des neuen Feuerbachschen Sensualismus zu seinen Axiomen; teils behandelt er den Geist als ein Naturprodukt und legt durch Uebertragung naturwissenschaftlicher Gemeinplätze auf das Gebiet der Ethik, Politik u. s. f. die Unfähigkeit seines Prinzips an den Tag, irgend ein umfassendes Gedankengebäude zu stützen. Was dabei am meisten befremden mußte, das war der herausfordernde Ton, in welchem ein Teil der jungen Apostel seine Lehren vortrug, als ob sie etwas wesentlich Neues, noch nie Dagewesenes enthielten. Ganz abgesehn aber von den encyklopädistischen Theorien des vorigen Jahrhunderts, von dem System der Natur und ähnlichen Schriften, vor denen sie doch nur eine etwas reichere Erfahrung voraushatten, steht das, was sie mit so gewaltiger Betonung zu Tage fördern, keineswegs im Widerspruch mit den Lehren, welche die von ihnen so angefeindete Spekulation vortrug. Sie überschritten aber nach allen Seiten hin die Grenzen dieses Gebietes, welches ihren Lehren allein zugänglich war, und indem sie eine Sittlichkeitsphysiologie und organische Staatschemie und andere geistige Zwitter und Wunder erzeugten und für die ganze Weltanschauung der Gegenwart eine bestimmende Macht werden wollten, gingen sie wieder des Einflusses verlustig, den eine frisch aus der Erfahrung schöpfende, aber die Schranken des Naturwissens nirgends überschreitende Weisheit gegenüber allen Verdunkelungs- und Verdummungstheorien gewinnen konnte.

Hegel hatte sich bereits gegen festgewordene Gegensätze, wie Seele und Leib, Geist und Materie, erklärt und behauptet, sie aufzuheben sei das einzige Interesse der Vernunft. Da der Schwerpunkt des Materialismus gerade hierin zu suchen ist: so hätte derselbe wohl von dieser Erklärung eines großen Denkers Notiz nehmen sollen, der freilich sie nicht zur Grundlage seines großen Systems gemacht, sondern nur als ein Beispiel dafür anführte, wie in der höhern Vernunfteinheit die Entzweiung der

Verstandeserkenntnis aufgehoben werde. Natürlich wäre er über die Zumutung erstaunt gewesen, die Einsicht, daß wir mittelst des Phosphors in den Gehirnfalten denken, für eine Bereicherung unserer philosophischen Erkenntnis zu halten; denn ob wir durch Phosphor oder Schwefel denken — das giebt uns über das Wesen des Denkens selbst nicht den geringsten Aufschluß. Hegel erklärt, es gebe nichts Ungenügenderes, als die in den materialistischen Schriften gemachten Auseinandersetzungen der mancherlei Verhältnisse und Verbindungen, durch welche ein solches Resultat wie das Denken hervorgebracht werden soll.*) Herbart nennt den Materialismus die thörichte Meinung, daß auch das Denken samt allen geistigen Phänomenen aus Bewegungen von Atomen zu erklären sei, und an einer andern Stelle behauptet er, das Selbstbewußtsein hebe den Materialismus unmittelbar auf. Das System des Materialismus häufe nur immer Masse zu Masse, die Welt sei aber keine Sandwüste, in der durch den Wind Sandhaufen sich häuften ohne alle Kohärenz. Schopenhauer erwähnt, daß der Materialist den Geist aus der Materie ableiten will, indes doch für den Menschen gar keine andere Materie als die durch den Geist vorgestellte existiere, folglich der Geist, das Bewußtsein, das Prius oder doch das notwendige und untrennbare Korrelat der Materie sei. Schopenhauer vergleicht deshalb den Materialisten mit dem Freiherrn von Münchhausen, der, zu Pferde im Wasser schwimmend, mit den Beinen das Pferd, sich selbst aber an seinem nach vorne übergeschlagenen Zopfe in die Höhe zieht. Doch nicht bloß die philosophischen Autoritäten erklären sich gegen das Prinzip des Materialismus — auch Naturforscher von Gewicht vertreten die entgegengesetzte Weltanschauung. Unter ihnen nimmt der Däne Hans Christian Oerstedt (1771—1851) den ersten Rang ein. Ausgezeichnet durch seine chemischen und physikalischen Untersuchungen und Entdeckungen, besonders in Bezug auf den Elektromagnetismus, hat er es nicht verschmäht, auch in volkstümlichen, leicht faßlichen Schriften seine Naturbetrachtungen niederzulegen und in seinem Werke: „der Geist in der Natur“ (deutsch von Kannegießer 1850) und den „Neuen Beiträgen“ (2 Bde., 1851) das Weltganze, welches Humboldt in seinem Kosmos harmonisch aufgebaut, mit der Fackel der Idee zu durchleuchten. Er erfaßt die ganze Welt als ein Vernunftreich, und die Ueberzeugung von der Allgemeingültigkeit der Vernunftgesetze, von der Wesenseinheit des Erkenntnisvermögens, der Grundgleichheit der Schönheitsgesetze und von

*) Werke VII., 254. Vgl. auch Baaders gesammelte Schriften 4, 14, 1 und folgende. (Einleitung von Fr. Hoffmann.)

dem gleichen Grundwesen der moralischen Natur im ganzen Weltall durchdringt das Werk mit einer erfreulichen Wärme. Die Beiträge zur Lehre des Naturschönen sind auch für die Aesthetik von Bedeutung. Gegen den Materialismus wendet sich Oerstedt besonders in dem Abschnitte, welcher den Titel führt: Wirkung der Naturwissenschaft gegen den Unglauben, indem er der blinden Naturnotwendigkeit, welche die Materialisten predigen, die Vernunftnotwendigkeit gegenüberstellt. Er kämpft gegen eine Auffassungsweise, welche sich die alles durchdringende Notwendigkeit als eine blinde Notwendigkeit denkt, die aller Vernunft vorausginge und von ihr unabhängig wäre. Diese Auffassungsweise setzt als Grundlage für das ganze Dasein eine von Ewigkeit her vorhandene unbeseelte Materie mit gewissen notwendigen Eigenschaften voraus, von deren ebenso notwendiger Wirkungsweise alles das, was wir Geistiges nennen, Hervorbringungen, sowie selbst unser Denken nur die Folge der Eigenschaften und Bewegungen körperlicher Teile sei. Oerstedt behauptet dagegen: das Ergebnis aller über die Naturgesetze angestellten Betrachtungen ist, daß sie allesamt eine unendliche Vernunfteinheit ausmachen. Die Notwendigkeit hört nicht auf, aber sie zeigt sich als eine Vernunftnotwendigkeit.

Einen ähnlichen Standpunkt idealistischer, namentlich ästhetischer Naturbetrachtung vertritt Gustav Carus (1789), der bekannte Physiologe in Dresden. Seine „Psyche“ (1846) und „Physis“ (1851), sind treffliche Werke, hervorragend durch die innige Einheit von Physiologie und Psychologie und durch die geschmackvolle Darstellung. In seiner „Symbolik der Gestalt“ (1853) hat er die Grundsätze der Physiognomie und Phrenologie teils auf ihre vernünftigen Grundlagen beschränkt, teils durch eine Ausdehnung auf alle Eigentümlichkeiten der Menschengestalt, in so weit sie den Geist abspiegeln und darstellen, erweitert. Gerade Carus, dem man weder Reichtum an physiologischen Kenntnissen absprechen, noch blinden Köhlerglauben oder naturphilosophische Schwärmereien zum Vorwurfe machen kann, der weit davon entfernt ist, in seinen Schriften die Physis und Psyche zu trennen, sondern der ihre Einheit und Wechselwirkung klar erfaßt und treffend geschildert hat, ist ein Gegner, auf den die Materialisten bis jetzt weniger Rücksicht genommen haben, als er durch seine Bedeutung auf dem Gebiete, auf welchem sie vorzugsweise heimisch sind, verdient. Wenn die Materialisten eine imponierend neue Thatsache zu verkünden glauben, indem sie den Einfluß der physikalischen Beschaffenheit und Gestaltung des Gehirns auf das Denken proklamieren, so irren sie sich; denn es wird kein Physiologe sich gegen die Anerkennung dieser Thatsachen der Erfahrung sträuben. Auch Carus sagt in seinem „Organon

der Erkenntnis der Natur und des Geistes (1856): „Noch immer bleibt zwar der feinere innerlichste Bau des Nervensystems und namentlich des Hirns dem Physiologen und Anatomen ein unaufgelöstes Rätsel, aber daß jene Konzentration dieser Gebilde mehr und mehr in der Tierreihe steigt und im Menschen einen Grad erreicht, wie durchaus in keinem andern Wesen, dies ist eine vollkommen festgestellte Thatsache, es ist für die Geistesentwickelung des Menschen von höchster Bedeutung, ja wir dürfen es geradezu aussprechen, eigentlich schon die hinreichende Erklärung. Wo der Bau des Hirns daher nicht gehörig sich entwickelt hat, wo Kleinheit und Dürftigkeit desselben, wie bei Mikrocephalen und Idioten, sich verraten, da versteht es sich von selbst, daß vom Hervortreten eigentümlicher Ideen und vom Erkennen gerade so wenig die Rede sein kann, wie in Menschen mit völlig verbildeten Generationsorganen von Fortbildung der Gattung. Ein kräftig und schön entwickelter Bau des ganzen Menschen dagegen und des Gehirns insbesondere wird zwar noch nicht allein den Genius ersetzen, aber doch jedenfalls die erste und unerläßlichste Bedingung für höhere Erkenntnis gewähren." Dergleichen Thatsachen werden von den Materialisten als die Trümpfe ausgespielt, mit denen sie ihre Stiche machen und ihre Partie zu gewinnen glauben. Doch Carus erklärt sich in seinem „Organon" selbst gegen diese verbreitete Richtung, welche den Begriff des Lebens aufhebt, alles Geistige leugnet und nur als vorübergehendes Produkt der mechanisch, chemisch oder physikalisch wirkenden Natur gelten läßt. „In diesem Falle," sagt er, „darf man die Forschung schon insofern verblendet nennen, als sie von jeder Anschauung des Entwickelungsvorganges, welcher doch nur vermittels eines im Abbilde sich darlebenden Urbildes verstanden werden kann, den Blick abwendet und den Organismus an sich in seiner momentanen Erscheinung als ein fertig Gegebenes annimmt, wobei dann freilich der Vergleich mit einer durch mechanische und chemische Kräfte in Bewegung gesetzten Maschine nahe genug liegen dürfte, der aber sogleich absurd wird, wenn man fragt, in welcher Weise sich diese Maschine irgend selbst zu bauen vermocht habe." Carus vermißt eben in der neuen Naturforschung das Gefühl und das Wissen vom Ganzen, in welchem alles einzelne erst seine Begründung findet. Nach seiner Ansicht werden die meisten Neuern gleichsam wie durch das ungeheure Gewicht einer nicht mehr zu beherrschenden Mannigfaltigkeit in ihrem edelsten Empfinden gelähmt, in der Verfolgung des einzelnen vom kleinen ins kleinere, vom fernen ins fernere getrieben und fallen zuletzt, des Schauens jener Einheit gänzlich unfähig geworden, einem unheilbaren Materialismus, d. h. eben der Verehrung des Schattens gegen die des den

Schatten erst bedingenden Lichtes anheim. Carus trifft den entscheidenden Punkt, indem er in seinem „Organon" das Wesen der Erkenntnis zu ergründen sucht, von dem Grundsatze ausgehend, „alles menschliche Erkennen sei zunächst ein Sichselbsterkennen," und die problematische Natur der eigentlichen Sinneswahrnehmungen nachweist. An einer andern Stelle nennt es Carus eine ungeheure Verirrung, die Seele, den Geist, als eine irgendwie aus chemischer und physikalischer Wirkung des Nervenbaues und seiner phosphorischen Substanz hervorgehende Potenz zu betrachten. Es ist eine Hauptschwäche des Materialismus, daß er die Sinne ohne weiteres für das Werkzeug des Erkennens ausgiebt und die jahrelange Beschäftigung der tiefsten Denker mit diesem Problem ignorieren zu dürfen glaubt.

Auch von seiten namhafter Naturforscher, denen philosophische Studien fern lagen, gingen entschiedene Proteste gegen den Materialismus aus, obwohl denselben die tiefere Begründung fehlte. Liebig erklärte sich für „die Lebenskraft," ebenso der dänische Physiologe Eschricht in seiner Schrift: „Das physische Leben in populären Vorträgen" (1852), und während dagegen ein ausgezeichneter Forscher wie du Bois-Reymond in seinen „Untersuchungen über tierische Elektrizität" (1848) behauptete: „Es gebe keine Kräfte, welche den Namen von Lebenskräften verdienten. Es sei traurig, daß die Meinung von der Lebenskraft im Sinne vieler sich noch immer das Dasein zu fristen im Stande sei, ihre Abgeschmacktheit errege indes eine gute Dosis Heiterkeit, und es dürfte angemessener sein, daß die Physiologie endlich in förmlicher Entsagung einmal für allemal mit der Lebenskraft breche, wie vor hundert Jahren Gottsched zu Leipzig in feierlicher Handlung den Hanswurst von der deutschen Schaubühne getrieben habe," sekundierte ein Philosoph wie Schopenhauer den vorhin erwähnten berühmten Chemikern und Physiologen mit folgenden Sätzen: „Das heutzutage Mode werdende Polemisieren gegen die Annahme einer Lebenskraft verdient trotz seiner vornehmen Mienen nicht sowohl falsch, als geradezu dumm genannt zu werden. Wenn nicht eine eigentümliche Naturkraft, der es so wesentlich ist, zweckmäßig zu verfahren, wie der Schwere wesentlich, die Körper einander zu nähern, das ganze komplizierte Getriebe des Organismus bewegt, lenkt, ordnet und in ihm sich so darstellt, wie die Schwerkraft in den Erscheinungen des Fallens und Gravitierens, die elektrische Kraft in allen durch die Reibmaschine oder die Voltasche Säule hervorgebrachten Erscheinungen u. s. f., nun, dann ist jedes Wesen ein bloßes Automat, d. h. ein Spiel mechanischer, physischer und chemischer Kräfte".

Mitten in den erhitzten Streit, an welchem sich auf beiden Seiten

Naturforscher und Philosophen beteiligten, fielen dann solche Schlagworte, wie sie der große Meister der Infusorienkunde, der Kenner der kleinen Welt, Ehrenberg in Berlin, in einer vor der Berliner Akademie gehaltenen Rede (1856) gebrauchte. Er nannte den Materialismus eine „Volkskrankheit," eine Aeußerung, welche wie die ganze Rede die Bedenken aller Unparteiischen herausforderte. Denn eine andere Widerlegung als eine philosophische, die auf eingehender Begründung beruht, läßt der Materialismus nicht zu, und die sorgfältigste und fruchtbringendste Beschäftigung mit dem Detail der Naturwissenschaften berechtigt noch keineswegs zu Machtsprüchen, wenn es sich um allgemeine Fragen handelt. Gegenüber einem blinden Köhlerglauben, der die Natur aus dogmatischen Voraussetzungen zu begreifen sucht, oder für den sie ein noli me tangere ist, hat der Materialismus ein gutes Recht für sich; ebenso gegenüber jener dualistischen Weltanschauung, für welche Leib und Seele, Geist und Natur feindliche Gegensätze sind. Er sucht energisch eine Einheit zu finden, greift aber fehl, indem er ohne weiteres die Natur oder gar die Materie als ἓν καὶ πᾶν erfaßt. Dabei vergißt er ganz, daß er selbst nur mit Begriffen und Kategorien die Materie zu erfassen vermag, und daß er daher immer auf das Wesen des Denkens zurückkommen muß, welches allein ihm die Bürgschaft für die Richtigkeit seiner Erkenntnis geben kann. So ist die Materie selbst ein schattenhafter Begriff, und die Prädikate von „Unvergänglichkeit" u. s. f., mit denen die Stoffgläubigen sie vergöttern, erhellen das Subjekt in keiner Weise. Eine scharfe Kritik der Kraft- und Stofftheorie liegt in der Erklärung du Bois-Reymonds, der sonst für einen Vorkämpfer der jüngeren Schule gilt, „sobald man auf den Grund der Erscheinungen gehe, erkenne man, daß es weder Kraft noch Materie gebe. Beide seien von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommene Abstraktionen der Dinge, wie sie seien. Sie ergänzten einander und setzten einander voraus. Vereinzelt hätten sie keinen Bestand. In den Begriffen von Kraft und Materie wiederhole sich derselbe Dualismus, der sich in den Vorstellungen von Gott und Welt, von Seele und Leib hervordränge."

Eine wesentliche Verstärkung wurde dem Materialismus durch die Untersuchungen und Resultate zu Teil, welche ein englischer Naturforscher und Weltreisender, Charles Robert Darwin, in zwei tonangebenden Schriften zusammenstellte. Die neue Lehre von der Entstehung der Arten, von der natürlichen Zuchtwahl, dem Kampf ums Dasein war nur das Resultat einer allmähligen Entwickelung der Wissenschaft; aber das Resultat war mit großer Prägnanz zusammengefaßt und gab namentlich dem Laientum, welches dem Materialismus huldigte, eine Menge neuer Stich-

wörter, die zum Teil in verkehrter Weise angewendet wurden. Das gil namentlich von dem „Kampf ums Dasein," der bei Darwin nur das Ver hältnis eines Organismus zu der ganzen denselben umgebenden Natu bedeutet und zu den nützlichen oder schädlichen Elementen derselben, di das Gedeihen des Organismus fördern oder hemmen. Darwins Werk enthalten übrigens eine Fülle von Thatsachen, namentlich das zweite: „Das Variieren der Tiere und Pflanzen im Zustande der Domestikatio (1868)"; einzelnes, wie die Ableitung des Menschen vom Affen, würde man indes vergeblich in demselben suchen. Der Materialismus beeilte sich, die kühneren Konsequenzen der Darwinschen Lehre zu ziehen und der Darwinismus rief so eine noch immer anschwellende Litteratur von meist polemischem Charakter hervor.

Der bedeutendste Vertreter des Darwinismus in Deutschland ist Ernst Heinrich Häckel, geb. 1834 in Berlin, seit 1865 Professor in Jena, einer der tüchtigsten zoologischen Forscher, besonders auf dem Gebiete der niedersten und unvollkommensten Organismen, dabei ein vor keinen Konsequenzen zurückschreckender Kopf, mit allem Mut wissenschaftlicher Initiative. Seine Hauptwerke sind: „natürliche Schöpfungsgeschichte" (1868) und die „generelle Morphologie der Organismen" (2 Bde., 1866). Daneben hat er über den Stammbaum des Menschen, über das Leben in den Meerestiefen und zahlreiche Fragen, die mehr oder weniger mit dem Darwinismus zusammenhängen, zahlreiche populäre Schriften veröffentlicht. Seine „gesammelten populären Vorträge" erscheinen seit 1878. Mit heftigster Polemik wendet er sich gegen seine Gegner in der Schrift: „Ziele und Wege der Entwickelungsgeschichte". Doch auch unbefangene Naturforscher, wie Virchow bei der Münchener Versammlung der Aerzte und Naturforscher, erklärten sich gegen die allzugroße Kühnheit im Weiterbau der Wissenschaft auf einer zum großen Teil hypothetischen Grundlage. Vom darwinistischen Standpunkte aus behandelte die „Urgeschichte der Menschheit" Otto Caspari, ein Anhänger der neuen erkenntnistheoretischen Philosophie (2. Aufl. 1877).

Fassen wir nun die Schriftsteller näher ins Auge, welche für Hauptvertreter des neuen Materialismus gelten. Der geistvollste und bedeutendste ist Jakob Moleschott. In seinen Schriften ist Konsequenz des Denkens, Energie der Ueberzeugung und Schwung der Darstellung unverkennbar. Moleschott ist Physiologe und beherrscht dies Gebiet der Wissenschaft mit großer Klarheit und Sicherheit. Irrtümlich werden nur die versuchten Grenzerweiterungen, durch welche die Grundsätze der Physiologie auch auf dem Gebiete der Ethik, Aesthetik und anderer geistiger Sphären zur

Geltung gebracht werden sollen. Moleschott selbst hat in seiner Züricher Rede sein System wieder in einer einschränkenden Weise erläutert, welche eine Verständigung mit den Vertretern des Idealismus möglich macht, und auch in seinem Werke: „Georg Forster, der Naturforscher des Volkes" (1855) finden sich mancherlei kleine Inkonsequenzen, z. B. die Anerkennung der künstlerischen Lehren unserer Vischer und Hettner! Als wenn diese, als wenn überhaupt eine Aesthetik auf der Grundlage des Materialismus möglich wäre!

Das Hauptwerk Moleschotts: „der Kreislauf des Lebens" (1852) giebt sich schon durch den Zusatz seines Titels: „Physiologische Antworten auf Liebigs chemische Briefe" als ein polemisches Werk zu erkennen, welches den wissenschaftlichen Stoff, den es behandelt, ebenso schlagkräftig wie einleuchtend darlegt. Doch Moleschott begnügte sich nicht mit einer Entgegnung auf einzelne Behauptungen Liebigs; er knüpfte an dieselben ein System, dessen allgemeine Grundsätze er freilich mehr gelegentlich hinwarf; er gab ihnen aber jene Prägnanz des Ausdruckes, die ähnlich wie bei Feuerbach sich dem Gedächtnis einprägt und durch ihren Lapidarstil eine zahlreiche Jüngerschaft heranlockt. Eine kurze Blütenlese dieser Axiome wird das Evangelium des Materialismus in der bündigsten Form darlegen.

Alles Sein ist ein Sein durch Eigenschaften. Aber es giebt keine Eigenschaft, die nicht bloß durch ein Verhältnis besteht. Weil ein Gegenstand nur ist durch seine Beziehung zu andern Gegenständen, zum Beispiel durch sein Verhältnis zum Beobachter, weil das Wissen vom Gegenstand aufgeht in der Erkenntnis jener Beziehungen, so ist all unser Wissen ein gegenständliches Wissen. Die Entwickelung der Sinne ist die Grundlage für die Entwickelung des Wissens, die Grundlage der Entwickelung des Verstandes der Menschheit. Hat der Mensch alle Eigenschaften der Stoffe erforscht, die auf seine entwickelten Sinne einen Eindruck zu machen vermögen, dann hat er auch das Wesen der Dinge erfaßt. Damit erreicht er sein d. h. der Menschheit absolutes Wissen. Ein anderes Wissen hat für den Menschen keinen Bestand. Das Gesetz ist kein Vordersatz des Verstandes, von dem die Erfahrung ausgeht; das Gesetz ist nur durch Erfahrung zu finden, ist ein aus den sinnlichen Merkmalen abgeleiteter Gedanke.

Der Stoff ist unsterblich. Wie der Handel die Seele des Verkehrs, so ist das ewige Kreisen des Stoffes die Seele der Welt. Weil der Vorrat des Stoffes sich weder vermehrt noch vermindert, darum sind auch die Eigenschaften des Stoffes von Ewigkeit gegeben. Die Unveränderlichkeit

des Stoffes, des Vorrats und der Eigenschaften und die gegenseitige Verwandtschaft der Elemente, das heißt, ihre durch Gegensätze bedingte Neigung, sich miteinander zu verbinden, begründen die Ewigkeit des Kreislaufs. Es muß platt, um nicht zu sagen fade, erscheinen, wenn man es wunderbar findet, daß der Kohlenstoff unsres Herzens, der Stickstoff unsres Hirnes früher vielleicht einem Aegypter oder Neger angehörte. Diese Seelenwanderung wäre die engste Folgerung aus dem Kreislaufe des Stoffes. Das Wunder liegt in der Ewigkeit des Stoffs durch den Wechsel der Form, in dem Wechsel des Stoffs von Form zu Form, in dem Stoffwechsel als Urgrund des irdischen Lebens. Denn das ist die erhabene Schöpfung, von der wir täglich Zeugen sind, die nichts veralten und nichts vermodern läßt, daß Luft und Pflanzen, Tiere, Menschen sich überall die Hände reichen, sich immerwährend reinigen, verjüngen, entwickeln, veredeln, daß jedes Einzelwesen nur der Gattung zum Opfer fällt, daß der Tod selbst nichts ist, als die Unsterblichkeit des Kreislaufes.

Der Stoff regiert den Menschen, die Kraft ist nichts anderes, als eine Eigenschaft des Stoffes, welche seine Bewegung ermöglicht. Die Kraft ist kein stoßender Gott, kein von der stofflichen Grundlage getrenntes Wesen der Dinge. Sie ist des Stoffes unzertrennliche, ihm von Ewigkeit innewohnende Eigenschaft. Das Wesen der Dinge ist die Summe ihrer Eigenschaften. Und zu diesen Eigenschaften gehört die Kraft. Mit dem Stoff muß sich auch die Kraft verändern. Wer von einer Lebenskraft redet, der ist genötigt, eine Kraft ohne Stoff anzunehmen. Kein Stoff ohne Kraft, aber auch keine Kraft ohne Stoff. Das Leben ist nicht der Ausfluß einer ganz besonderen Kraft, es ist vielmehr ein Zustand des Stoffes, gegründet auf die unveräußerlichen Eigenschaften desselben. Es kann demnach von keiner Lebenskraft die Rede sein.

Diese Grundsätze enthalten, wenn man so sagen darf, die Metaphysik des Materialismus und werden von Thatsachen der Physiologie eben so hergeleitet, wie durch dieselben bewiesen. Wir finden die Hauptkategorien, mit denen sich das „stoffliche“ Denken begnügt, im ersten Abschnitte von Hegels „Phänomenologie“ wieder, wo der große Denker von der sinnlichen Gewißheit, der Wahrnehmung, von Kraft und Verstand handelt. Es ist gerade dieser Standpunkt, den der Materialismus zum absoluten macht. Träte die Lehre von Moleschott als eine Philosophie der Chemie auf — sie würde durch den Nachweis des großen, ineinandergreifenden Kreislaufes der Kräfte diese Wissenschaft geadelt und in ihrer universellen Bedeutung aufgefaßt, einen jener Kreise verherrlicht haben, in denen sich die Har-

monie des Kosmos bewegt. Doch sie wollte auch den Gedanken und den Willen begründen — und hieran mußte sie scheitern.

Der Gedanke ist eine Bewegung des Stoffes, sagt Moleschott. Ohne Phosphor kein Gedanke. Die Gedankenthätigkeit ist eine eben so notwendige wie unzertrennliche Eigenschaft des Gehirns. Es ist so unmöglich, daß ein unversehrtes Hirn nicht denkt, wie es unmöglich ist, daß der Gedanke einem andern Stoffe als dem Gehirn, als seinem Träger, angehöre. Der Wille ist nur der notwendige Ausdruck eines durch äußere Einwirkung bedingten Zustandes des Gehirns. Ein freier Wille, eine Willensthat, die unabhängig wäre von der Summe der Einflüsse, die in jedem einzelnen Augenblick den Menschen bestimmen und auch dem Mächtigsten seine Schranken setzen, besteht nicht. Der Mensch ist die Summe von Eltern und Amme, von Ort und Zeit, von Luft und Wetter, von Schall und Licht, von Kost und Kleidung. Sein Wille ist die notwendige Folge aller jener Ursachen, gebunden an ein Naturgesetz, das wir aus seiner Erscheinung kennen, wie der Planet an seine Bahn, wie die Pflanze an den Boden. Rede und Stil, Versuche und Schlußfolgerungen, Wohlthaten und Verbrechen, Mut und Halbheit und Verrat, sie alle sind Naturerscheinungen: sie alle stehen als notwendige Folgen in geradem Verhältnis zu unerläßlichen Ursachen, so gut wie das Kreisen des Erdballes. Wie der Einzelmensch, so ist die Gattung ewig im Werden begriffen. Das Hirn und seine Thätigkeit verändern sich mit den Zeiten, und mit dem Hirn die Sitte, die des Sittlichen Maßstab ist. Gut ist, was auf einer gegebenen Stufe der Entwickelung den Bedürfnissen der Menschheit, den Forderungen der Gattung entspricht; böse, was ihnen zuwiderläuft. Das Böse im einzelnen bleibt darum wie der ganze Mensch „Naturerscheinung". Jeder ist frei, der sich der Naturnotwendigkeit seines Daseins, seiner Verhältnisse, seiner Bedürfnisse, Ansprüche und Forderungen, der Schranken und Tragweite seines Wirkungskreises mit Freuden bewußt ist. Wer diese Naturnotwendigkeit begriffen hat, der kennt auch sein Recht, Forderungen durchzukämpfen, die dem Bedürfnis der Gattungen entspringen. Ja, mehr noch, weil nur die Freiheit, die mit dem echt Menschlichen im Einklang ist, mit Naturnotwendigkeit von der Gattung verfochten wird, darum ist jedem Freiheitskampfe um menschliche Güter der endliche Sieg über die Unterdrücker verbürgt.

Moleschott glaubt mit dieser Geschichtsphilosophie, welche die Entwickelung der Menschheit von keineswegs nachgewiesenen Veränderungen des Gehirns herleitet, mit einer Aesthetik, welche Rede und Stil, mit einer Ethik, die Wohlthaten und Verbrechen für Naturerscheinungen erklärt, dem

Sittenlehrer, dem Richter, dem Aesthetiker, dem Staatsmann Rede gestanden zu haben und findet schließlich in der richtigen Verteilung des Stoffes die Lösung der sozialen Frage. Doch nur auf dem Gebiete der Nationalökonomie, im System der Bedürfnisse würde sich diese Lehre vom Kreislaufe des Stoffes als fruchtbringend erweisen; für Staat, Kunst, Gesellschaft und Sittlichkeit dagegen würde der bloße Versuch, diese Grundsätze weiter auszuarbeiten und zur Anwendung zu bringen, ihre vollständige Unfruchtbarkeit und den großen Mißgriff darlegen, die Welt, die der Geist sich selbst geschaffen, auf den Chemismus der Naturkräfte gründen zu wollen.

Wir müssen bei Moleschott trotz dessen die wissenschaftliche Haltung, Ernst und Würde und zwei Eigenschaften, welche mit der Bewegung des Stoffes nichts gemein haben, das begeisterte Streben nach Wahrheit und den Feuereifer, für das Wohl der Menschheit zu wirken, anerkennen. Es sind dies liebenswürdige Inkonsequenzen, mit denen die Praxis des tüchtigen Denkers seine einseitige Theorie verurteilt. Der gleiche Eifer läßt sich bei Moleschotts Jüngern nicht verkennen; doch fehlt ihnen zum Teil die wissenschaftliche Haltung. Es zeigt sich bei ihnen ein renommistisches Gefühl der Ueberlegenheit, Schadenfreude über die Zerstörung geliebter Illusionen, Hohn gegen die Beschränktheit des Denkens und eine herausfordernde Keckheit der Behauptungen. Dies gilt besonders von Louis Büchners erstem Werke: „Kraft und Stoff. Empirisch-naturphilosophische Studien" (1855). Es sind im wesentlichen Exkurse über Gedanken Moleschotts, welche teilweise den einzelnen Kapiteln als Mottos dienen, Variationen über gegebene Themata, von denen einzelne wohl naturwissenschaftlich weiter ausgeführt, keins aber philosophisch tiefer begründet wird. Einzelne Untersuchungen, wie z. B. über die generatio aequivoca und die Hypothese, daß der Affe der Vater des Menschen sei, interessieren durch ihre paradoxe Fassung. Im übrigen ist der Fanatismus, mit welchem Büchner den Menschen zum Tiere zu machen sucht und nur einen Grad-Unterschied zwischen beiden annimmt, auffallend. Er bringt den grasfressenden Nebukadnezar wieder zu Ehren, wie die Behauptungen in Bezug auf die Sprache der Tiere Bileams Esel. Die Erbitterung gegen das „gelehrte Maulheldentum" und den „philosophischen Charlatanismus," welche Büchner beseelt, ist um so weniger berechtigt, als der Materialismus nicht nur das Wahre, was er vorbringt, den tieferen Untersuchungen der Philosophie entlehnt hat, sondern auch für das Falsche und Mangelhafte, was er in Bezug auf die Art und Weise unserer Erkenntnis und unser geistiges Leben zu Tage fördert, in den Werken unserer großen Denker

die beste Korrektur finden würde. Wenn das Wesen des Materialismus in der Leugnung des Uebersinnlichen und Uebernatürlichen im Gebiet menschlicher Erkenntnis und menschlichen Denkens besteht: dann muß er freilich auch alle Ideen leugnen, die nicht mit Händen zu greifen sind, ja sogar seine eigenen Lieblingskategorien. Denn selbst wenn man Raum und Zeit als sinnliche Anschauungsformen gelten lassen wollte — die Unendlichkeit und Unsterblichkeit, mit denen er den Stoff ausstattet, gehört doch gewiß in das Gebiet des Uebersinnlichen, denn Büchner hat sie doch ohne Frage mit seinen Sinnen nicht wahrgenommen. Uebrigens ist Büchners Werk reich an Citaten, neben Moleschott und Vogt werden auch Feuerbach und selbst Oerstedt citiert. Noch faßlicher, in keineswegs platonischer Dialogsform, hat Büchner dieselben Fragen in seinem Werke: „Natur und Geist" (1857) behandelt, in welchem indes die Repetieruhr des Materialismus uns mit einschläfernden Wiederholungen belästigt. Einige Zugeständnisse an den Glauben und das religiöse Gefühl sollten Balsam sein für die Wunden, welche „Kraft und Stoff" geschlagen. Der Eifer, der aus warmer Ueberzeugung hervorgeht, ist bei Louis Büchner, der seinen Gedanken einen oft sehr schlagenden Ausdruck zu geben weiß, nicht zu verkennen.

Der dritte der Stimmführer der neuen Weltanschauung, der zwar kein zusammenhängendes Evangelium derselben geschrieben, aber durch eine Polemik die ganze Frage an die große Glocke hing, ist der ehemalige Reichsregent Karl Vogt, ein witziger, kaustischer Kopf, ein echter advocatus diaboli, der schon, um die Gegner zu ärgern, die Materie mit vollen Backen als die Inhaberin aller bisher den Göttern eignenden Prädikate ausposaunt. Bekannt ist sein Streit mit dem Physiologen Rudolf Wagner in Göttingen (1855), der sich freilich anfangs nur mit dogmatischen Waffen wehrte und behauptete, nur wem es gegeben sei, die höchsten Mysterien der geoffenbarten Religion im vollen subjektiven Glauben zu erfassen, werde sich selbst und seiner Zeit genügend über die natürlichen Erscheinungen des Seelenlebens philosophieren können. Später aber räumte er in seiner Schrift: „Der Kampf um die Seele" (1857) die Unfähigkeit des Offenbarungsglaubens ein, den drohenden Materialismus ohne den Regulator der Philosophie zu besiegen. Gegenüber der Leichtfertigkeit, mit welcher Vogt alles für „Unsinn" erklärt, was zu seiner Theorie nicht passen will, z. B. die Zurechnungsfähigkeit des Menschen, hat Wagner wohl nicht Unrecht, eine neue philosophische Epoche herbeizuwünschen. „Der rohe Materialismus der Gegewart", ruft er aus, „ist nur der Gegenpol des chaotischen Zustandes am Ende der naturphiloso-

phischen Periode, wo zuletzt die Phrase über die Thatsache siegte, während jetzt die Massen der bloßen Thatsachen die Begriffe verwirren und die einseitige Kultur der Spezialfächer von seiten der Naturforscher dieselben jeder allgemeinen Bildung entfremdet." Karl Vogt braucht freilich keine Philosophie. Wenn Moleschott den Gedanken eine Bewegung des Stoffes nannte, so sagt Vogt: „Die Gedanken sind ein Produkt des Gehirns, wie die Galle ein Produkt der Leber und der Urin ein Produkt der Nieren ist," eine Aeußerung, die ebenso schief und falsch ist, wie sie die Anmaßung der Physiologie beweist, welche sich als den Inbegriff aller Weltweisheit erfaßt. Selbst Büchner hält es für nötig, gegen diese Aeußerung zu protestieren, indem er das Gehirn wohl Träger und Erzeuger des Gedankens, aber nicht sein Sekretionsorgan nennt. Vogt ist jeder Zoll ein Physiologe, dabei ein hervorragender Naturforscher. Wie Vogt durch diese Aeußerung die sämtlichen Werke der deutschen Philosophen zu Makulatur eingestampft zu haben glaubt: so sucht er in seiner Schrift: „Bilder aus dem Tierleben" (1852), welche reich ist an frappanten Ausfällen, sowie an interessanten Schilderungen, auch der Politik einige zoologische Muster vorzuhalten. Keiner hat diese Ueberhebung der Naturgelehrten schlagender gebrandmarkt, als Arnold Ruge in seinem Aufsatz: „Etwas über Idealismus und Materialismus" in den „Blättern für litterarische Unterhaltung" (1856). Auch er weist die Naturwissenschaft in ihre Schranken zurück, innerhalb welcher ihre Entdeckungen Wert haben. Der Satz von Moleschott: „Ohne Phosphor kein Gedanke" ist in der Physiologie ganz am Orte, sowie Vogts Untersuchung über ein unvollkommenes Seetier, welche Oeffnung das Maul, und welches der After sei, eine richtige zoologische Frage ist." Dann fährt er fort: „Der Hochmut der Physiologen, mit dem Gehirn die Geisteswelt in Besitz genommen zu haben, ist derselbe Irrtum, als wenn sie dächten, mit den Sprachorganen vom Französischen oder Arabischen Besitz genommen zu haben. Mit einem neuen wichtigen Gedanken, der das Denken selbst betrifft und nicht bloß seine natürlichen physiologischen Voraussetzungen, bewegen wir die ganze civilisierte Welt, mit der Entdeckung des Afters an einem gewissen Seetiere nur jene wenigen vornehmen Seelen, denen gerade diese Frage über den mysteriösen After am Herzen lag."

Moleschott, Büchner und Vogt sind die drei Hauptpfeiler des modernen Materialismus, wenn auch der erstere durch seine akademische Eröffnungsrede in Zürich: „Licht und Leben" (1856) und durch die Erklärung, daß niemandes Aberwitz sich dahin verstiegen habe, den Geist

vom Stoffe abzuleiten, sich eigentlich vom Gros seiner Jünger losgesagt hat. Die Bewegung der Geister, welche durch den Anstoß dieser Schriften hervorgerufen worden, teilte sich indes immer weiteren Kreisen mit. Es fehlte nicht an einem eigentümlichen Umschlagen des Materialismus in eine phantastische Naturbetrachtung, deren Spuren sich schon in Büchners kühnen Hypothesen finden. Heinrich Czolbe hatte in seiner „neuen Darstellung des Sensualismus" (1855) einen verfeinerten philosophischen Extrakt der neuen oder vielmehr alten Theorie geboten. Im schroffsten Gegensatze gegen Büchners generatio aequivoca und gegen die Hypothese der Erzeugung des Menschen durch den Affen behauptete Czolbe die Ewigkeit der Erde und des Menschengeschlechtes. Das Bewußtsein aber erklärte er für eine kreisförmig in sich zurücklaufende Bewegung in den schwingenden Gehirnfibern. Und als der Herbartianer Lotze in einer Kritik des Werkes ihn darauf hinwies, man dürfe sich bei solcher Auffassung des Bewußtseins nicht gegen die Annahme sträuben, daß auch ein elektrischer Strom, sobald er eine geschlossene Kette durchlaufe, Bewußtsein entwickele und überhaupt, daß auch außerhalb des tierischen Organismus bewußte Thätigkeiten in den verschiedenen rotatorischen Bewegungen des Weltalls angetroffen würden: so ging Czolbe in seiner „Entstehung des Selbstbewußtseins" (1856) auf diese Schlußfolgerung ein und zögerte nicht, die von Plato im „Timäus" durchgeführte Theorie der Weltseele und der rotierenden Gestirne als bewußter unsterblicher Wesen anzuerkennen. So war durch eine eigentümliche Wendung der Materialismus nicht bloß bei der Musik der Sphären angelangt, sondern hatte ihnen auch ein Bewußtsein eingeräumt. Auch mit der Existenz einer äußeren Kirche suchte Czolbe seine Lehren in Einklang zu versetzen. Aehnliche Gedanken über ein Bewußtsein der Erde und der Gestirne hatte bereits Fechner in seiner „Zendavesta" ausgesprochen.

Den Orthodoxen freilich konnte das Zugeständnis Czolbes nicht genügen. In einer Flut von Schriften wurde das Anathem über den Materialismus ausgesprochen, in dessen Sündenfall aber selbstverständlich nicht nur die pantheistischen Systeme, sondern auch die gänzlich abweichenden Anschauungen anderer Naturforscher, z. B. eines Schleiden, mit verstrickt. Nur die evangelische Kirchenzeitung (1856) verstand es, feinere Unterschiede zu machen. Der Materialismus ist nach ihrer Ansicht gerade für unser Volk sehr gefährlich. „Die Seelischen", die keinen Geist haben, die, denen der Bauch der Gott ist, die Diener des Mammon, die Knechte der materiellen Interessen, sind zu einer Schar angewachsen, die niemand zählen kann. Solchen Tiermenschen muß die neue Weisheit in

hohem Grade einleuchtend und willkommen sein." Dennoch ist die Kirchenzeitung weit davon entfernt, den Materialismus mit dem Junghegeltum in einen Topf zu werfen. Sie triumphiert darüber, daß das Gottmenschentum des letzteren sich plötzlich in das Tiermenschentum des ersteren verwandelt hat. „Wer die Zeiten erlebt hat, wo die Hegelsche Philosophie mit ihren unwahren heuchlerischen Redensarten fast alles beherrschte, der kann sich fast freuen über das Aufkommen dieses Materialismus mit seiner vollkommenen Konsequenz und Offenheit, freuen auch deshalb, weil diesen Verächtern der Theologie nun in gerechter Vergeltung auch der Boden für ihre gepriesene Philosophie geraubt wird. — Daß dieselben, welche wähnten, wie Gott zu sein, sich auf einmal durch Leute ihres Schlages und in konsequenter Weiterbildung ihrer Grundsätze in die Kategorie der Tiere herabgesetzt und hochmütiger Anmaßung beschuldigt sehen, wenn sie einen Vorzug vor dem Ochsen in Anspruch nehmen, der Gras frißt, das ist wahrhaft eine Ironie des Schicksals, eine göttliche Ironie." Neben dieser Polemik der Theologen ging eine orthodoxe Naturforschung einher, welche auch dies Feld keineswegs den Gegnern ohne weiteres zu überlassen gedachte. So suchte z. B. Andreas Wagner in seiner „Geschichte der Urwelt" die mosaischen Schöpfungsurkunden mit geologischen Gründen zu rechtfertigen und zu erläutern, wobei er freilich in letzter Instanz auf die unmittelbare Leitung Gottes, auf seine unmittelbaren Eingriffe in die Schöpfung zurückkommt.

Die Stellung, welche unsere philosophischen Systeme zum Materialismus einnehmen, haben wir, wie die Einwendungen namhafter Naturforscher, bereits früher erwähnt. Natürlich war der Kampf der Philosophie gegen den Materialismus nicht minder erbittert, wie die Polemik der Theologen. Karl Philipp Fischer suchte die Unwahrheit des Sensualismus und Materialismus (1853) in einer geistvollen Schrift nachzuweisen; Braniß ging auf den Gegensatz zwischen atomistischer und dynamischer Naturauffassung (1858) zurück; auch die Schüler Baaders, wie Franz Hoffmann in den Einleitungen zum dritten und vierten Bande von Baaders Schriften, geben eine streng wissenschaftliche Widerlegung. Andere suchten durch kühne Dialektik den Stoff des Materialismus ihm unter den Händen zu verflüchtigen, indem sie nicht den Stoff, sondern das Gesetz für das Bleibende in der Flucht der Erscheinungen erklärten*). Neue Hypothesen tauchten auf. Man suchte die Unsterblichkeit der Seele auf Grund der Atomlehre zu beweisen. Eine bestimmte Zahl von seelischen

*) Schellwien, Kritik des Materialismus. 1858.

Atomen sollte der Erde zugezählt sein, der Reihe nach ins Leben treten, zur Freude des Bewußtseins gelangen und nach dem Tode wieder einem bewußtlosen Zustande anheimfallen, bis alle andern Atome an die Reihe gekommen. Dann schlägt auch für diejenigen, die bereits einmal gelebt, nochmals die Stunde der Auferstehung *). Diese Lehre einer „unterbrochenen" Unsterblichkeit ist jedenfalls neu und nicht minder parador, wie Czolbes Annahme bewußter Planeten und Firsterne. Gegenüber diesen Ertravaganzen verdiente es alle Anerkennung, daß auch die exacte Forschung der Theorie des Sensualismus gegenübertrat. So wurde mit Recht auf den großen Anteil des Verstandes an der gegenständlichen Anschauung hingewiesen, auf die geistigen Umwandlungen, deren die materiellen Sinnesreize bedürfen, um z. B. das Sehen zu erzeugen. Lichtreiz und Lichtempfindung, wurde behauptet, können in uns Gesichtsvorstellungen und Gedanken nur erregen, wenn wir wollen; dies Verhältnis ist aber keins der Notwendigkeit; denn wir können unter dem heftigsten Sinnesreize Gedanken verfolgen, so daß wir, wie man sagt, so in Gedanken sind, daß wir nicht sehen. Dieser Umstand kann nicht genug hervorgehoben werden; denn gerade die Erfahrung, daß das Denken eine freie, den Sinnesreiz beherrschende Selbstbewegungskraft besitzt, ist schon auf dem Boden der Naturbetrachtung ein unübersteigbares Hindernis für jede mechanische Erklärung des Denkprozesses**).

Mit großer Energie hat besonders Arnold Ruge in dem bereits angeführten Aufsatze den Materialismus bekämpft. Ihm ist Idealismus das selbständige, d. h. über die Natur erhabene System der Sprache, des Denkens, der Kunst, endlich die ganze Unternehmung des Menschen, die Natur in seinem Sinne vorzubilden. Ein Materialismus, der System sein will, ist selbst Idealismus. Will er es aber nicht sein, so bleibt er rohe Empirie, und diese ist ohne das gebildete Denken ebenso dumm wie hochmütig, denn die Philosophie ist das Auge aller Empirie. Die Sprache und das Verständnis der Sprache, das Denken und das gebildete und geschulte Denken, die Kunst und ihre Notwendigkeit für den Menschen, die Religion und ihre Erhebung: das ist die wahre Materie des menschlichen Lebens und Wirkens. Erst nachdem das Reich des Idealismus erobert worden ist, wird der Mensch fähig, die Natur zu überwältigen,

*) Droßbach, die Harmonie der Ergebnisse der Naturforschung mit den Forderungen des menschlichen Gemütes oder die persönliche Unsterblichkeit als Folge der atomistischen Verfassung der Natur. 1858.

**) Kossack, die Auslegung der Gesichtsempfindungen gegenüber dem modernen Sensualismus. 1858.

erst aus seiner Wissenschaft entwickelt sich seine That. Die Zoologen, die Physiologen und Anatomen haben vollkommen Recht, die immanente Vernunft der Natur gegen die Unvernunft und den Aberglauben der alten Weltansicht geltend zu machen; aber sie werden die Verbündeten ihrer eigenen Feinde, wenn sie es unternehmen, die unsterblichen Thaten auf dem Felde der Idee und des Ideals, die Deutschland vor allen Völkern der Welt auszeichneten, anzufechten. „Die Philosophie und die Poesie haben uns Deutschen die Götter gemacht, und der Femiswolf, der sie verschlingen könnte, soll noch erst geboren werden." In ähnlicher Weise spricht sich Friedrich Albert Lange am Schluß seiner trefflichen kritischen „Geschichte des Materialismus" (1866, 2. Aufl., 2 Bde., 1873—74) aus, in welcher er nicht nur die Häupter der Richtung mit vieler Schärfe beurteilt, sondern auch die sogenannte exakte Naturforschung mit ihren vielen unbewiesenen und unbeweisbaren Voraussetzungen zur Rede stellt. Lange räumt dem Materialismus, sowohl dem theoretischen als dem praktischen nur eine vorübergehende Herrschaft ein, er könne auf die Dauer nie die Seele füllen. Die neue Zeit werde nur siegen unter dem Banner einer großen Idee, die den Egoismus hinwegfegt und menschliche Vollkommenheit in menschlicher Genossenschaft als neues Ziel an die Stelle der rastlosen Arbeit setzt, die allein den persönlichen Vorteil im Auge hat.

Mit diesen schlagkräftigen Kriegserklärungen der sittlichen Energie gegen die geistige Verdumpfung, die aus dem Materialismus erwächst, würden wir das Gemälde dieser geistigen Bewegung, das wir großenteils mit den Originalfarben ihrer Träger ausgeführt, abschließen können, wenn nicht noch eine eigentümliche Richtung mit in den Kampf der Parteien verwickelt worden wäre, die in jüngster Zeit einen nicht unbedeutenden Einfluß selbst auf das gesellschaftliche Leben ausgeübt. Gegen Vogts „Köhlerunglauben" erklärte sich auch der Entdecker des „Ods", Freiherr von Reichenbach, der in den Dunkelkammern von Reisenberg Versuche mit diesem neuen unwägbaren Stoff angestellt hatte*). Dies „Od" ist vielen Menschen durch die Sinne „unerreichbar", vielen, den Sensitiven, erreichbar, also materiell und immateriell zugleich. Dennoch steht Reichenbach im Prinzip ganz auf der Seite des Materialismus; denn in Wahrheit sucht er doch ein sichtbares, fühlbares, riech- und schmeckbares „Dynamid" als physikalische Thatsache zu begründen, wo man bisher Thatsachen des Seelenlebens anzunehmen geneigt war. War doch auch Mesmer, der

*) Der sensitive Mensch und sein Verhalten zum Ode. Von Karl von Reichenbach. 2 Bde. 1854—55.

die Lehren des tierischen Magnetismus begründet hat, durchaus Materialist und erklärte selbst, daß Gedanken und Willen in einer modifizierten Bewegung von einer der Flut-Reihen der Nervensubstanz oder des Gehirns bestehe. Wie ganz anders war die gläubige Auffassung des Mesmerismus durch Baader, Schubert, Justinus Kerner und neuerdings Imanuel Fichte! Diese Philosophen glaubten im Somnambulismus einen neuen Schlüssel für die Offenbarungen der religiösen Heilswahrheit gefunden zu haben, und Baader besonders gründete seine Anthropologie, seine Lehre von Exstase, direkter Erkenntnis, zentraler Sensation u. s. f. auf diese Thatsachen. Wir haben von Kerners „Seherin von Prevorst" bis zu Brentanos stigmatisierter Nonne eine ganze Reihe somnambuler Heldinnen, die auch auf litterarischem Gebiete verherrlicht wurden; wir haben eine große Litteratur der Magie. Im Sinne Mesmers wirkte besonders Kieser, während Eschenmayer, Ennemoser, der Historiker der Magie u. a., größere oder geringere Hinneigung zu einer offenbarungsgläubigen Auffassung verrieten. Reichenbach schließt sich in prinzipieller Hinsicht an Mesmer an, wenn auch sein „Od" als eine neue Kraft neben der elektrischen und magnetischen sich geltend machen soll. Durch die „Odisch-magnetischen Briefe" in der Augsburger Zeitung (1852) hat Reichenbach die Ergebnisse seiner Studien auch einem größeren Leserkreise nahegelegt.

Wir können uns hier nicht näher über die allgemeinen Eigenschaften des Ods, über die odischen Dauer- und Wandelzustände, über Gesichts- und Lichterscheinungen, Geruchs-, Geschmacks- und Gehörserscheinungen, über den Unterschied von Sensitiven- und Nicht-Sensitiven auslassen. Auch über die Wunder der Dunkelkammer, die leuchtenden Streifen auf der Tischplatte, auf welcher die Hände der Sensitiven ruhn, die leuchtende Säule, die von ihr aus zum Plafond auffsteigt und dort einen leuchtenden Fleck erzeugt, über die weißschimmernden Köpfe der Tafelrunde, deren Mitglieder zuletzt bei dem Kreisgang das Ansehen von schneeweißen Gespenstern mit Marmorgesichtern annehmen, wollen wir rasch hinweggehen. Dagegen erwähnen wir die praktischen Seiten der Lehre des „Od," die ihr eine gewisse Verbreitung sichern mußten. Das „Od" ist im Stande, das Behagen und Unbehagen mancher bisher unerklärlicher Stimmungen zu erklären. Wir werden darüber belehrt, daß es für den Komfort unserer Seele keineswegs gleichgültig ist, nach welcher Weltgegend unser Schreibtisch und unser Bett steht, ob unsere Füße zur Nachtzeit gegen Norden oder gegen Süden gerichtet sind. Der Unterschied der Geschlechter wird natürlich auch auf die „odische Polarität" zurückgeführt; ja bei der Er-

läuterung des Zehen-Experiments, welches eine angenehm kühle, kühlige, laue oder widrig laue Wirkung hat, je nachdem die rechten Zehen auf den rechten, die linken auf den rechten u. s. f. sich befinden, fehlt die praktische Nutzanwendung nicht, denn Reichenbach fügt hinzu: „Man kann daraus entnehmen, daß das sogenannte Füßeln geheim verliebter Leute in der That seine eigenen Reize haben mag, wie man es bisweilen preisen hört, und zwar ohne Zweifel um so größere, je sensitiver die beiden Teilnehmer sind. Es müssen dazu ungleichnamige Füße genommen werden; mit gekreuzten Zehen mag es besser sein, als mit parallel gehaltenen; der Mannsfuß muß unten bleiben, wenn er angenehm werden will, es darf nicht der mindeste Druck stattfinden, und die Dauer muß abgekürzt werden, wenn der Reiz in seiner Fülle bleiben soll; besser öftere Wiederholungen, als zu lange Andauer."

Nicht bloß die hochsensitiven, oft mondsüchtigen, kataleptischen Naturen Reichenbachs vermochten indes jenes Wunder des Tischrückens zu bewirken, sondern zu diesem Mysterium hatten fast alle Sterblichen Zutritt. In der That wurde das Tischrücken in Europa und Amerika eine Modekrankheit, eine der beliebtesten gesellschaftlichen Unterhaltungen. Hierzu kam der „Psychograph," der sogar Gedichte machte, unzweifelhaft eine der überflüssigsten Entdeckungen, da an hölzernen Poeten kein Mangel ist.

In Amerika, wo die freie Bildung der Gemeinden durch den Staat nicht gehemmt wird, hat dieser Mystizismus in weitesten Kreisen Boden gefaßt. Die Spiritualisten sind dort eine geistige Macht, sie haben, wie Hepworth Dixon in seinem Werke: „Neu-Amerika" mitgeteilt, ihre Hymnen, ihre Katechismen, ihre Heiligen, ihre Propheten und Prophetinnen, Madonnen und Hellseher, ihre Lagerversammlungen und Konferenzen. Der erste aller dieser Propheten ist Jackson Davis, der Seher von Poughkeepsie, der seine somnambulen Stimmungen und Visionen mit wunderbarer Prägnanz zu schildern weiß, und nicht bloß als Hoherpriester des Somnambulismus, sondern auch als Reformator der Gesellschaft auftritt, namentlich in Bezug auf die geschlechtlichen Verhältnisse, wie überhaupt die Verbindung von Andacht und Wollust, die biblisch fromme Emanzipation von der Sitte zu den Eigentümlichkeiten dieser mystischen Gemeinden Nordamerikas gehört. Die Werke von Davis, teils autobiographischer Art, teils eine mystische Metaphysik und Ethik enthaltend, sind von Gregor Constantin Wittig ins Deutsche übersetzt worden.

Alle diese mit dem Mesmerismus zusammenhängenden Erscheinungen bieten indes für die tiefere Auffassung ein bedeutendes Interesse dar. Nur wird freilich oft die psychologische Erklärung sowohl die physikalische als

die mystische vertreten müssen. Die Thatsachen der Magie ziehn sich durch die Geschichte aller Jahrhunderte, und es genügt keineswegs, sie mit verächtlichem Spott beiseite zu werfen. Auch deutsche Gelehrte, denen man blinden Wunderglauben nicht zum Vorwurf machen darf, wie Maximilian Perty, ein tüchtiger Anthropolog, der die „mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur“ (1861) dargestellt und gedeutet hat und die „Realität magischer Kräfte und Wirkungen des Menschen“ (1862) gegen die Widersacher verteidigt, haben sich mit diesen Problemen eifrig beschäftigt. Selbst die physikalische Erklärung des Tischrückens, welche Faraday giebt, indem er dasselbe aus dem sich anhäufenden Druck unwillkürlicher Muskelbewegungen herleitet, ist den Thatsachen gegenüber keineswegs genügend, und man wird mit Carus noch Mesmerische Innervationsströmungen annehmen müssen, welche den Bewegungen eine gemeinsame Richtung erteilen. Ueberhaupt erscheint die von Ideen getragene Welt- und Naturanschauung eines Carus auch auf diesem Gebiete, gegenüber der rohen Praxis der himmlischen und irdischen Empiriker, vorzugsweise geeignet, Licht zu verbreiten, und seine Schrift über „Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt“ (1857) geht allen diesen Erscheinungen am meisten auf den Grund. Das Register derselben ist nicht gering: Lebensmagnetismus, sympathetische Wirkungen der Gestirne, des Bodens, der Pflanzen, der Tiere und der Menschen, Antipathie, Ansteckung in distans, Versehen der Schwangern, böser Blick, Verwünschungen und Segnungen, Zauberbilder, magische Heilmittel und Amulete, Besprechen und Verschreiben, religiöse Heilungen, magische Pendelschwingungen, Wünschelrute, Tischrücken, Geisterklopfen, ahnende Träume, Schlafwachen und Hellsehen, Ahnen im Wachen, zweites Gesicht, Verzückung, magische Wirkungen im Leben, in der Wissenschaft, Poesie und Kunst. Anscheinend eine Welt des Aberglaubens, die sich aber bei wachsender Erkenntnis, nach Sonderung des Wahren und Falschen, in ein Reich der Vernunft verwandeln muß, deren herrschende Gesetze auf diesem Gebiete noch nicht erkannt sind. Die Entdeckung neuer Stoffe und Kräfte, wie z. B. das Od, reicht als eine bloß physikalische hier nicht aus.

Einen wichtigen Bundesgenossen hat der Spiritismus neuerdings in dem ebenso gelehrten wie schlagfertigen Leipziger Professor Friedrich Zöllner gefunden, der sich früher durch Untersuchungen über die Astrophysik, die Kometen u. a. hervorgethan, neuerdings aber in seinen „Wissenschaftlichen Abhandlungen“ (3 Bde., 1878—80) neben gelehrten physikalischen Untersuchungen als Advokat des Spiritismus auftritt. In Deutschland muß dies als eine abnorme Erscheinung betrachtet

werden; in England giebt es sehr viele Physiker, welche sich mit solchen Untersuchungen beschäftigt und Resultate derselben veröffentlicht haben. Zöllner hatte schon früher eine Raumtheorie vertreten, der zufolge der Raum vier Dimensionen haben soll, während wir bloß drei derselben zu erfassen vermögen, was schon vor ihm Kant, Gaus und neuerdings auch Helmholtz behauptet haben. Es ist damit die Möglichkeit einer uns direkt nicht wahrnehmbaren Welt gegeben. Damit war dem Spiritismus Raum verschafft; es fehlten Zöllner nur noch die experimentellen Beweise. Doch auch diese sollten ihn nicht lange im Stich lassen. Das Medium Slade, der aus Berlin als Magier und Eskamoteur verwiesen worden war, kam nach Leipzig und hier veranstaltete Zöllner mit ihm spiritistische Sitzungen, denen auch mehrfach Professoren der Universität beiwohnten. Für Zöllner waren die wunderbaren Erscheinungen, die dabei zu Tage traten, überzeugend; seine Theorie der vierten Dimension fand ihre volle Bestätigung. Das Knüpfen der Knoten durch Geisterhände und andere physikalische Unmöglichkeiten, die nur durch das Hinübergreifen der Geister aus einer andern Raumsphäre erklärlich wurden, sind für Zöllner erwiesene Thatsachen und er stand, ein Genosse der Tyndal und Wallace, auf der Bresche, um sich gegen die von allen Seiten auf ihn gerichteten Angriffe tapfer, ja mit heftigster Polemik zu verteidigen.*)

Zöllner bezeichnet die neueste Phase der deutschen Magie: Der Spiritismus ist zu einem Problem der Physik geworden!

*) Die Gegner erklärten die Sladeschen Wunder für das Erzeugnis einer ausgezeichneten Eskamotage, durch welche der Amerikaner Slade die europäischen Meister übertrifft; jedenfalls aber eröffnen Geister, welche sich mit Taschenspielerkunststücken beschäftigen, eine wenig erhebende Aussicht auf die Zukunft der menschlichen Seele.

Ende des zweiten Bandes.

Breslau. Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenschule.)

Inhalt des zweiten Bandes.

Dritter Teil.

Die Modernen.

Erstes Hauptstück.

Deutsche Originalgeister und die jungdeutsche Sturm- und Drang-Periode.

Zweites Hauptstück.

Die moderne Philosophie.

